



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die österreichische Literaturzeitschrift FREIBORD als
Plattform für experimentelle Kunst“

verfasst von

Julia Rosenkranz, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin ODER Betreuer:

A 066 870
Vergleichende Literaturwissenschaft
Univ.- Prof. Dr. Norbert Bachleitner

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt all jenen Personen, die mich im Laufe meines Studiums und während der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben. Dies sind insbesondere:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner für die Betreuung meiner MA-Arbeit sowie Mag. Dr. Julia Danielczyk, MSc für ihren wertvollen Beitrag zur Themenfindung.

Mein Vater, Dr. Hannes Rosenkranz, der mir vor allem durch seinen akademischen Werdegang ein Vorbild war und mir während meiner gesamten Studienzzeit immer mit gutem Rat zur Seite stand, sowie meine Mutter, Regina Rosenkranz, für ihren Zuspruch und die emotionale Stärkung.

Meine Freunde, die mir seit vielen Jahren zur Seite stehen und mich in meinen Entscheidungen immer bestärkten.

Julian Mattocks für seinen Glauben in mich und meine Fähigkeiten, ohne den der Abschluss dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Meine Tochter Elena, die mich durch ihre Anwesenheit in meinem Vorhaben angetrieben hat und ohne deren geduldige Ausdauer ich nicht rechtzeitig zu einem Ende gefunden hätte.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. KULTURLANDSCHAFT ÖSTERREICHS NACH 1945	3
2.1. Literatur	3
2.2. Bildende Kunst	6
2.3. Die Wiener Gruppe	7
2.3.1. Happenings	10
2.3.2. Unterschiede Happenings – Fluxus – Wiener Aktionismus	12
2.4. Wiener Aktionismus	13
3. HERMANN NITSCH – DAS ORGIEN-MYSTERIEN THEATER	16
3.1. Entstehung	16
3.2. Wesentliche Einflüsse	18
3.2.1. Synästhesie	18
3.2.2. Abreaktion	19
3.2.3. Theater	20
3.3. Verwirklichung der ersten Fassung	21
3.4. Rezeption und Verknüpfung mit Freibord	24
3.4.1. Veröffentlichungen in Freibord	27
3.5. Die Notwendigkeit der Gründung von Freibord	34
4. FREIBORD 1976 – 2012	36
4.1. Die Herausgeber: Gerhard Jaschke und Hermann Schürer	36
4.2. Entstehung, Produktionsbedingungen, Mitwirkende	39
4.3. Konzept, Programm, Themen	42
4.4. Rezeption in Österreich	45
5. FLUXUS	51
5.1. Historischer Hintergrund – Entstehung, Verwirklichung	52
5.2. Wesentliche Einflüsse – Ausführung	56
5.2.1. Zufall	56
5.2.2. Fluxkits	60

5.2.3. Events	62
5.2.4. Intermedialität	64
5.3. Musikalischer Ursprung	66
5.3.1. John Cage – Die Cage Klasse	66
5.3.1.1. Allan Kaprow	68
5.3.1.2. George Brecht	69
5.3.1.3. Joe Jones	69
5.4. Verknüpfung mit Freibord – ausgewählte Artikel	71
5.4.1. Ken Friedman – Rethinking Fluxus	73
5.4.1.1. Weitere Beiträge	79
5.4.2. In Freibord vorgestellte Fluxus Künstler (Auswahl)	86
5.4.2.1. Jackson Mac Low	87
5.4.2.2. Dick Higgins	88
6. ZUSAMMENFASSUNG & FAZIT	91
7. QUELLENVERZEICHNIS	94
8. ANHANG	99

1. EINLEITUNG

Im Hinblick auf wissenschaftliche Fragestellungen im Bereich der Komparatistik sind Literatur und Kunst mit Sicherheit zwei der wesentlichsten Disziplinen. Die breite Fächerung dieser beiden Kernbereiche verlangt jedoch nach einer genauen Eingrenzung der zu bearbeitenden Thematik. Diese Arbeit hat es sich daher zur Aufgabe gemacht, insbesondere das Feld der Literaturzeitschrift und hier die Aufbereitung von experimenteller Kunst zu untersuchen. Viele literarische Zeitschriften des Nachkriegsösterreichs versuchten eine Plattform für junge Autoren zu schaffen, die frei von Zensur ihre Texte und Arbeiten publizieren konnten. Die Etablierung war jedoch schwieriger als gedacht und nur wenige schafften es sich zu halten. Immer wieder kamen neue Projekte nach, besonders die 1970er Jahre waren eine fruchtbare Zeit für Literaturzeitschriften. Die Schuldfrage des zweiten Weltkrieges wurde in Österreich zwar immer noch negiert, stand jedoch vor allem für die Nachkriegskinder, die dabei waren erwachsen zu werden, permanent im Raum. Der Protest gegen die Gesellschaft und die Elterngeneration wuchs an und mit ihm der Bedarf an Möglichkeiten, sich künstlerisch und literarisch auszudrücken. Eines der aufstrebenden Magazine, das für eben jene Notwendigkeit ein Forum schaffen wollte, war die Literaturzeitschrift Freibord. Seit 1976 machte sie es sich zur Aufgabe sowohl Künstlern als auch Literaten die Gelegenheit zu bieten, ihre Texte und Arbeiten zu publizieren und einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Dabei stach sie sowohl durch ihre Auswahl an Beiträgen als auch ausgewählten Themenkreisen hervor.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Zeitschrift Freibord besonders hinsichtlich der Textauswahl im Bereich der Aktionskunst zu untersuchen. Um eine Eingrenzung zu erzielen, wird insbesondere auf das Orgien-Mysterien Theater von Hermann Nitsch und die Kunstbewegung Fluxus eingegangen und den in Freibord veröffentlichten Beiträgen. Um eine Basis zu schaffen, muss jedoch früher angesetzt werden. Aus diesem Grund wird an erster Stelle die Kulturlandschaft Österreichs nach 1945 hinsichtlich Literatur und bildender Kunst von Interesse sein. Gruppierungen, die sich im Nachkriegsösterreich und auch international bildeten, wie die Wiener Gruppe, Happenings, der Wiener Aktionismus und Fluxus sollen kurz vorgestellt werden, um auch hier ein Grundwissen zu ermöglichen. Der zweite Teil dieser Arbeit widmet sich bereits ganz dem von Nitsch erschaffenen Konzept des Orgien-Mysterien Theaters, seiner Entstehung, den Einflüssen und der Realisierung im Jahr 1998. Das umstrittene Werk wird sodann in Verbindung mit Freibord untersucht sowie auf die allgemeine Rezeption in Österreich und Deutschland eingegangen. Der Übergang zur Entstehungsgeschichte der Zeitschrift passiert

hier fließend, die Notwendigkeit der Gründung ergibt sich, zumindest aus Sicht von Gerhard Jaschke und Hermann Schürer, aus den oben genannten Umständen. Die Rolle der beiden Herausgeber wird ebenso von Interesse sein wie die Produktionsbedingungen, Mitwirkende, die Programmauswahl und das allgemeine Konzept von Freibord sowie die Rezeption der Zeitschrift in Österreich.

Die Entstehung der Kunstbewegung Fluxus bildet den Anfang des dritten Hauptteils. Hier wird der historische Hintergrund nachgezeichnet, bevor auf wesentliche Einflüsse und Ausführungen (Stichworte Zufall, Events, Fluxkits, Intermedia) eingegangen werden soll. Besonders wichtig für das Verständnis von Fluxus ist auch der musikalische Ursprung bzw. der Einfluss von John Cage auf die Entwicklung. Mit seinen Werken und auch seiner Lehrtätigkeit an der New School of Social Research in New York beeinflusste er zahlreiche Fluxus Künstler, auch der Initiator George Maciunas zeichnete Cage immer als Anfangspunkt in seinen berühmten Diagrammen zur Vernetzung von Fluxus ein. Daher muss der Ausnahmekünstler ebenso näher behandelt werden wie auch die Cage-Klasse und einige seiner Schüler, die für die Weiterentwicklung von Fluxus von besonderer Bedeutung waren. Die Verknüpfung mit Freibord folgt anschließend. Gerhard Jaschke widmete dem Thema mehrere Hefte, die anhand der darin publizierten Artikel aufbereitet werden und somit ein Gesamtbild von der Verbindung Freibord-Fluxus geschaffen werden soll. Einzelne Künstlerportraits mit ihren Veröffentlichungen in der Zeitschrift, wie Dick Higgins und Jackson Mac Low, sollen den Abschluss bilden.

Insgesamt soll aufgezeigt werden, inwieweit es möglich ist, eine Plattform für Aktionskunst im Rahmen einer österreichischen Literaturzeitschrift zu schaffen und ob diese Aufbereitung gelungen ist.

2. KULTURLANDSCHAFT ÖSTERREICHS NACH 1945

Die Frage nach der Situation der Österreichischen Literatur- und Kulturlandschaft nach 1945 wird oftmals mit der Grundsatzdiskussion, was nun österreichisch und was deutsch ist, begonnen, bzw. mit der Frage, wo denn der Unterschied liegt und ob es überhaupt einen gibt. Im Rahmen dieser Arbeit wird dieser Debatte kein Platz gelassen, da dies in eine historisch-kulturelle Richtung führen würde, die der zu behandelnden Thematik nicht zielführend wäre. Es kann jedoch absolut davon ausgegangen werden, dass es eine spezifisch österreichische Literatur gibt und es ebenso legitim wie notwendig ist, diese zum Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Analyse zu machen.¹

Die Frage nach einer österreichischen Identität musste vor allem nach dem zweiten Weltkrieg neu diskutiert werden. Insofern ist das Jahr 1945 nicht nur in allgemeineschichtlicher Hinsicht von großer Bedeutung, auch kulturell kam es zu einer abrupten Wende innerhalb der österreichischen Öffentlichkeit. Die Notwendigkeit, sich vom Krieg und insbesondere vom Nationalsozialismus und Faschismus abzuwenden, hatte besondere Dringlichkeit. Eine durchgehend weittragende Rolle, gesellschaftlich wie literarisch, sollte die sogenannte „Opfer-Theorie“ spielen. Als im Rahmen der Moskauer Deklaration festgelegt wurde, dass Österreich als erstes Opfer von Nazideutschland zu sehen ist, wenn sich das Land aktiv bei der Befreiung beteiligen würde, schien die teilhabende Rolle am Krieg wie ausgelöscht zu sein. Jahrzehntlang sollte diese Sichtweise beibehalten bleiben und erst mit dem „Fall Waldheim“ 1986 vorsichtig in Frage gestellt werden.²

2.1. LITERATUR

Mit dieser allgemeinen Entwicklung einhergehend ist auch der vermeintliche Rückschritt zur Tradition. Das Österreichbild, das es wieder aufzubauen galt, zielte auf eine durchwegs selbstbezogene Ideologie ab. Dazu kam, dass die Nähe zur Politik ein Wegbereiter für Literaten und Kulturbeflissene war und somit wieder Autoritäten des Austrofaschismus das Sagen hatten. Zu betonen war jedoch immer wieder die Distanz zu Deutschland und insbesondere

¹ Vgl.: Zeyringer (2008), S. 43 – Das Werk eignet sich auch als weiterführende Literatur zur Thematik.

² Vgl.: ebd., S. 49

die Aufrechterhaltung der „Opfer-Theorie“, auch im Hinblick auf den wieder anzukurbelnden Tourismus. Allgemein ist eine Rückkehr zu alten Werten zu bemerken, der die österreichische Identität bekräftigen und wiederherstellen sollte – insbesondere wurde hier auf die „Hochkultur und die schöne Landschaft“³ gepocht, also eine Heimatidylle geschaffen, die schließlich auch in den literarischen Texten der Nachkriegszeit zu finden ist.⁴

Dass sich die österreichische Identität jedoch nicht einfach neu definieren lassen konnte, sondern sich die ungeliebt gewordene Vergangenheit immer noch als durchaus präsent und standhaft erwies, konnte nicht von der Hand gewiesen werden.

Die nach 1945 ausgerufene „Österreich-Ideologie“ manifestiert sich in den personalpolitischen Entscheidungen des Kulturlebens als Schwindel, der die „ewigen Werte“ von jenen vorschreiben und vorschreiben ließ, die soeben noch völkische Ewigkeiten besungen hatten. Die als genuin „österreichisch“ hingestellt[e] Kunst, die nun eine Re-Austrifizierung fördern sollte, hatte in den meisten Fällen gerade kurz zuvor ausgerechnet einer De-Austrifizierung gedient.⁵

Wendelin Schmidt-Dengler sieht in der Entwicklung einer kulturellen Identität Österreichs zunächst weniger die Literatur, sondern vielmehr die Musik und das Theater als maßgeblich prägend⁶, bis heute ist die Musik Mozarts und die Stücke Hofmannsthals bzw. die Salzburger Festspiele für das Land Österreich gewiss profitabler als die Werke von Peter Handke oder Thomas Bernhard. Dass die Tradition einen Bruch nötig hatte, empfanden vor allem die jungen Schriftsteller, die nach 1945 zu schreiben begonnen hatten. Im Aufbrechen alter Strukturen spielte unter anderem das Aufkommen von Literaturzeitschriften eine äußerst gewichtige Rolle.

Bereits 1945 gründete Otto Basil den *Plan*, der schon einen klaren Ansatz einer neuen Literatur in Österreich erkennen ließ. Viele heute namhafte Autoren, damals jung und unbekannt, hatten dort die Möglichkeit zu publizieren. Neben Christine Busta, Milo Dor, Reinhard Ferdemann, Vera Ferra, Hans Lebert und Hermann Schreiber auch die Medizinstudentin Ilse Aichinger. Mit ihrem Text *Aufruf zum Mißtrauen* schuf sie laut Herbert Eisenreich „einen Ausgangspunkt einer ganzen Schriftstellergeneration“⁷. Ihr Werk *Die größere Hoffnung* kann ebenfalls zu den wichtigsten Buchpublikationen der vierziger Jahre gezählt werden.⁸ Auch

³ Zeyringer (2008), S. 54

⁴ Vgl.: ebd., S. 53f.

⁵ Ebd., S. 58

⁶ Vgl. Schmidt-Dengler (2000), S. 17

⁷ Eisenreich, zitiert nach Fritsch (1967), S. 8

⁸ Vgl.: Fritsch (1967), S. 8

wenn der *Plan* bereits 1948 wieder eingestellt wurde, vielleicht weil der Ansatz der Zeitschrift doch zu progressiv für die Zeit war, es war ein Anfang in Richtung kritischer literarischer Auseinandersetzung getan und schließlich konnten sich bald einige andere namhafte Zeitschriften sogar finanzielle Unterstützung durch das Unterrichtsministerium sichern.⁹

Zu den wichtigsten österreichischen Werken der 1950er Jahre müssen besonders zwei Autoren hervorgehoben werden. Es handelt sich einerseits um Heimito von Doderer und seinen Roman *die Dämonen*, der 1956 erschien - Fritsch bezeichnet es als „[d]as zentrale Werk des Jahrzehnts“¹⁰. Einen unerwarteten Erfolg hatte andererseits H.C. Artmann mit seiner Lyrik bzw. dem Band *med ana schwoazzn dintn* aus dem Jahr 1958. Dies ist insofern erstaunlich, als dass der Stil den konventionellen Richtlinien der Zeit absolut nicht entsprach. Artmann konnte somit sowohl für sich als auch für seine Freunde aus der *Wiener Gruppe* einen Erfolg verbuchen, die schon bald darauf als Sinnbild einer experimentellen Avantgarde in der Literaturszene galt.¹¹

Ein eindeutiger Wandel lässt sich jedoch erst ab Mitte der 1960er Jahre feststellen. Wichtig in diesem Zusammenhang war die 1961 gegründete Österreichische Gesellschaft für Literatur (ÖGL), die sich recht schnell an zeitgenössische und kritische Schriftsteller wandte, wie Friederike Mayröcker und Gerhard Rühm. Die Entstehung der Vereinigung geht jedoch schon etwas weiter zurück, 1959 wurde bereits in Graz der „Verein Forum Stadtpark“ gegründet, der eine junge, „zeitaufgeschlossene“ Kunst anstrebte, eine „freie Wirkungsstätte“¹². Der Drang zu einem Umbruch wurde also immer deutlicher, auch wenn er sich nur langsam entwickelte. Mitte der 1960er Jahre strebte das Forum Stadtpark bereits eine radikalere Literatur und Kunst an, die sogar unter den Mitgliedern für Unstimmigkeiten sorgte. Trotz allen Widrigkeiten setzte sich das Konzept einer Künstlergemeinschaft durch und erhielt dabei Unterstützung von den *manuskripten*, der wahrscheinlich bekanntesten österreichischen Literaturzeitschrift der letzten Jahrzehnte.

Die Wende hin zu einer liberaleren und progressiveren Literatur und Kunst lässt sich also grundsätzlich Ende der 1960er bis Anfang der 1970er Jahre einordnen. Diese Entwicklung kann zudem auch aufgrund folgender Daten beobachtet werden: Der Residenz-Verlag kon-

⁹ Vgl.: Zeyringer (2008), S. 58

¹⁰ Fritsch (1967), S. 126

¹¹ Vgl. ebd., S. 126f.

¹² Zeyringer (2008), S. 60

zentriert sein Programm ab 1967 auf österreichische Gegenwartsliteratur, die Beziehung zu den *manuskripten* wird gefördert und gefestigt. Zeyringer formuliert zudem:

Mitte der siebziger Jahre kamen die Werke jüngerer österreichischer Dramatiker auf den Spielplan der größeren Häuser, begann sich die Universitätsgermanistik für die aktuelle Literatur zu interessieren, die nun auch zunehmend in die Schulbücher Eingang fand. „Es ist unbestreitbar“, faßt Rolf Schwendter zusammen, daß in Österreich in den Jahren zwischen 1966 und 1971 „ein kultureller Wandel stattfand“¹³

2.2. BILDENDE KUNST

Im Bereich der Bildenden Kunst machte sich in den Jahren nach 1945 zunächst kein besonders auffälliger Widerstand gegen den Faschismus bemerkbar, anders als man es vielleicht erwartet hätte. Nur langsam erwachte Österreich aus seinem Tiefschlaf. Eine Vorreiterrolle nahm abermals der *Plan* ein, nicht nur im Bereich der Literatur. Die Besatzungsmächte nahmen ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Position in der Vermittlung von zeitgenössischer Kunst ein, Ausstellungen aus dem Ausland konnten den Nachholbedarf zumindest etwas stillen.

Einige wenige österreichische Künstlerpersönlichkeiten, die es schafften vor allem für die jüngere Generation als Vorbild zu dienen, also gleichsam eine Kontinuität zu bewahren, für die das Jahr 1945 dennoch eine Zäsur ihrer Kunst bedeutete, gab es doch. Otto Breicha nennt hier allen voran Herbert Boeckl, der bereits 1946 eine große Ausstellung in der Akademie am Schillerplatz für sich beanspruchen konnte. Boeckls Arbeiten zu dieser Zeit und in den darauffolgenden Jahren zeichneten sich durch eine abstrakte Vorgehensweise, die in Arbeiten wie den *Metamorphosen* und Farbfleckenimprovisationen ihren Ausdruck fanden. Sein Werk gipfelte in den Jahren von 1952 bis 1960, als die Fresken in der Engelskapelle von Stift Seckau entstehen.

Eine weitere wichtige Künstlerpersönlichkeit im Nachkriegsösterreich ist Fritz Wotruba, der seinen Stil im Schweizer Exil verfeinern konnte und für den die Rückkehr nach Wien ebenfalls ein Umdenken bedeutete. Wotruba verschrieb sich der Erschaffung von Figuren, 1946 entsteht die *Weibliche Kathedrale*. Sein Stil hat definitiv etwas Kubisches, seine Figuren entstehen aus rohen Konturen, Würfeln und Quadern. Fest steht, dass Wotruba zum Vorbild ei-

¹³ Zeyringer (2008), S. 61

ner jüngeren Generation wurde, die die zeitgenössische Plastik in Wien schließlich ins Zentrum platzierte.

Maßgeblich für die Entwicklung der bildnerischen Kunst in Österreich nach 1945 ist auch Albert Paris Gütersloh, der, nachdem sein Berufsverbot aufgehoben worden war, wieder an der Wiener Akademie unterrichtete. Er prägte u.a. die *Wiener Schule des phantastischen Realismus* zu dessen berühmtesten Vertretern und Gütersloh-Schülern Hutter, Fuchs¹⁴ und Lehmden sowie Hausner, Brauer und Krejcar gezählt werden können. Eine Technik kann nicht eindeutig definiert werden, fällt jedoch zum Teil unter den Manierismus, vereint aber auch Methoden unterschiedlicher Epochen der Malereigeschichte. Betont werden zudem die Unterschiede zum orthodoxen Surrealismus, der in den 1950er Jahren der Inbegriff der modernen Kunst (und Literatur) war.

Der Drang, sich in Interessensgruppen zusammenzuschließen, machte auch vor der Kunstszene keinen Halt und so gründete Gustav K. Beck gemeinsam mit Gütersloh den *Art-Club*, der sich in Wien recht schnell etablierte und als Anlaufstelle für junge Künstler galt. 1948 fand die erste große *Art-Club* Ausstellung statt, die einen Rahmen für die Premiere der Wiener Surrealisten bot.¹⁵ Davon ausgehend formierte sich schließlich eine der berühmtesten und wirkkräftigsten Vereinigungen der österreichischen Nachkriegszeit – die Wiener Gruppe.

2.3. DIE WIENER GRUPPE

Die aus den Autoren Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener bestehende Formation sollte die österreichische Literaturlandschaft in den 1950er und beginnenden 1960er Jahren kräftig durchrütteln. Obwohl die Gruppe eindeutig als literarisch einzuordnen ist, kommen ihre Ursprünge aus der bildnerischen Kunst. Gerhard Rühm beschreibt die Entstehungsgeschichte vor allem ausgehend von der Gründung des *Art-Clubs*. Gierig saugten die jungen Künstler alle Informationen auf, die sie über Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus erhalten konnten. Vom *Art-Club* ausgehend spalteten sich bald die ersten Gruppen ab, wie die *Hundsgruppe* mit Arnulf Rainer, Erich Brauer und Ernst Fuchs sowie weitere avantgardistische Cliques, die jeweils ihre spezifischen Interessen vertraten.

¹⁴ Ernst Fuchs gilt als einer der ersten Maler des Nachkriegsösterreichs, der mit seinen Werken im Ausland Erfolg hatte. Bereits 1949 konnte er in Paris ausstellen (Breicha 1967, S. 14)

¹⁵ Vgl. Breicha (1967), S. 16

1952 lernten sich Gerhard Rühm und H.C. Artmann kennen, der gerade aus der Schweiz kam und mit neuen literarischen Impulsen und Namen wie Genet und Beckett frischen Wind brachte.¹⁶ Artmann avancierte zur Vaterfigur der Clique, auch wenn er selbst oftmals betonte, sich der Wiener Gruppe nicht zugehörig zu fühlen. Ab 1958 nahm er auch nicht mehr an Aktionen teil. Die Lesung im *Intimen Theater* vom 20. Juni 1957 gilt als einziger Auftritt aller fünf Schriftsteller.¹⁷ Artmanns Beitrag gestaltete sich jedoch unter anderem als maßgeblich durch seine 1953 verkündete *acht-punkte-proklamation des poetischen actes*, in der die Feststellung ausgerufen wurde, „dass man dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben. vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte wunsch, poetisch handeln zu wollen.“¹⁸ Nach und nach schlossen sich Wiener, Achleitner und Bayer an, die Formation gewann an Bekanntheitsgrad und wurde schließlich erstmals als *Wiener Dichterguppe* im neuen Kurier durch Dora Zemann benannt.¹⁹

Die Wiener Gruppe, die ihre Wurzeln im Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus hatte, wollte vor allem die Grenzen der Sprachkunst ausloten bzw. die traditionelle Stellung von Sprache in Frage stellen. Sie experimentierten mit Montagetechniken, arbeiteten mit konkreter Poesie und entdeckten den Dialekt für ihre literarischen Arbeiten: „der differenziertere klang gesprochener sprache, der umgangssprache, wurde entdeckt, die transformationen des dialekts, seine >surreale< bildlichkeit, etwa wenn man redensarten wörtlich nimmt.“²⁰ Die Dialektgedichte machten die Gruppe und insbesondere H.C. Artmann bekannt, *med ana schwoazzn dintn* (1958) wurde ein Überraschungserfolg und sorgte für einen landesweiten Bekanntheitsgrad des Autors. Während Artmann durch diesen Aufstieg den Kontakt zur Gruppe verlor, rückten die restlichen Mitglieder noch weiter zusammen. Zu dieser Zeit entstanden insbesondere Gemeinschaftsarbeiten, hier ist vor allem die *kinderoper* hervorzuheben, „in der erwachsene auf dem niveau von kleinkindern, aber aus dem reservoir ihres unterbewusstseins, nahezu automatisch sätze produzieren“.²¹ Der starke Bezug zur Kunst zeigt sich z.B. in der Weiterentwicklung der Konkreten Poesie in eine experimentelle Form; Rühm wendet u.a. die Technik des *objet trouvé* an, in der Alltagsobjekte durch Veränderung in einen Kunstzusammenhang gebracht werden:

¹⁶ Vgl.: Rühm (1967), S. 7f.

¹⁷ Vgl.: Kastberger (2000), S. 85

¹⁸ Rühm (1967), S. 9f.

¹⁹ Vgl.: ebd., S. 26

²⁰ Ebd., S. 13

²¹ Ebd., S. 27

wiener bediente sich des formularstils, sammelte aufzählungen, notierte geschäftsschilder, ich [...] signierte schriftliche anschlüge, partezetteln, gebrauchte löschpapiere usw., kombinierte ausgefallene fotos aus illustrierten und (medizinischen) büchern mit schrecklich passenden texten²²

1958 war ein Jahr des Umbruchs für die Wiener Gruppe. Abgesehen davon, dass sich Artmann verabschiedet hatte, litten die Übrigen an Langeweile und Übersättigung. Dadaismus und Expressionismus schienen ausgeschlachtet worden zu sein und brachten keine neuen Erkenntnisse. Das Gefühl, an die möglichen Grenzen gegangen zu sein, machte sich breit. Die Gelegenheit im Rahmen einer Veranstaltung zu wirken, wurde von der Gruppe angenommen und unter dem Grundgedanken, die „Wirklichkeit“ darzustellen geplant – *die literarischen cabarets*, in Anlehnung an das *cabaret voltaire*, sorgten insbesondere durch ihre auf der Bühne dargebrachten Aktionen für Aufmerksamkeit.²³

Hubert Klocker sieht in den beiden aufgeführten literarischen cabarets 1958 und 1959 einen direkten Zusammenhang bzw. eine Beeinflussung des *Wiener Aktionismus*. Abgesehen davon ist auch eine, sogar durch Rühm und Wiener angesprochene, Parallele zu den *Happenings* zu sehen, die sich zur selben Zeit in den USA entwickelten. Klocker betont jedoch, dass die Aktionen Nitschs und Schwarzkoglers nicht direkt auf das literarische cabaret zurückgeführt werden können, während Mühl, Weibel und Brus sehr wohl davon inspiriert wurden.²⁴

Dass das Konzept des literarischen cabarets jedoch durchaus Ähnlichkeiten mit den relativ zeitgleich in New York entstehenden *Happenings* und der *Fluxus-Bewegung* aufwies, zeigt sich durch folgende Aktion, die im Rahmen des zweiten Abends am 15.4.1959 stattfand:

ein klavier wurde auf die bühne geschoben, ich spielte darauf und sang mein chanson >bfiad de god – oede grod< um zu beweisen, dass der flügel tadellos in form war. Konrad betrat die bühne und las mir was vor, aus einem buch über indische freudenhäuser [...] achi warf im hintergrund des saales seinen motorroller an und fuhr, mit rühm auf dem rücksitz, durch den mittelgang zur bühne vor. Beide schwangen sich runter, öffneten mitgebrachte koffer, legten fechtmasken an und zertrümmerten den flügel mit beilen.²⁵

Die Vorführung zielte direkt auf das Publikum ab, „der schock wird als unmittelbarster eindruck bewusst in die kunst eingeführt“²⁶ und sollte damit allen Erwartungen widersprechen.

²² Rühm (1967), S. 13

²³ Wiener (1967), S. 402f.

²⁴ Vgl. Klocker (1983), S. 62f.

²⁵ Wiener (1967), S. 413

²⁶ Rühm (1967), S. 13f.

„eindruckskunst statt ausdruckskunst [...] das psychologische wird nicht beschrieben oder ausgedrückt, sondern im Hinblick auf den Konsumenten, sozusagen als Dimension, kalkuliert“,²⁷ schreibt Rühm, und spricht damit schon ein Konzept an, dass bei Happenings ebenfalls zu tragen kommt.

Die folgende Begriffserklärung zu Happenings und seiner Entwicklung bzw. der Abgrenzung zu *Fluxus* und dem Wiener Aktionismus soll die Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede erstmals deutlicher machen.

2.3.1. HAPPENINGS

Michael Kirby, der sich in seinem Aufsatz *Happenings An Introduction* der Entwicklungsgeschichte der Kunstform widmet, verortet sie zunächst eindeutig in New York. Dort fand das erste Happening statt, genauer gesagt in der Reuben Gallery, noch viele weitere sollten folgen. Er sieht Happenings als eine Form des Theaters, die Verknüpfung der Entstehung in Kunstgalerien zeigt jedoch auch eine eindeutige Nähe zur Malerei und Plastik. Der visuelle Aspekt ist demnach nicht von der Hand zu weisen, darauf beschränken lassen sich Happenings jedoch nicht, da oftmals auch Gerüche und Audiomaterial eingesetzt werden. Im Gegensatz zum traditionellen Theater sind Happenings vornehmlich non-verbal, auch wenn oft Wörter und Dialoge gebraucht werden, sind sie keinesfalls dominant. Abgesehen davon gibt es auch keine sonst übliche Erzählstruktur bzw. einen Spannungsbogen.²⁸

Ein Künstler, der besonders eng mit der Entwicklung und Verwirklichung von Happenings verknüpft ist, ist Allan Kaprow. Der Maler, der auch ein Schüler von John Cage war, widmete sich seit 1957 vornehmlich dieser neuen Kunstform. Das erste öffentliche Happening wurde von Kaprow inszeniert, wie schon erwähnt in der Reuben Gallery, unter dem Namen *Eighteen Happenings in Six Parts*- es sollten noch viele weitere folgen.²⁹ Der Prozess von Malerei zu *Happenings* vollzog sich mehr oder weniger automatisch durch die Weiterentwicklung der New Yorker Malerschule der 1950er Jahre. Die Bilder nahmen ein immer gigantisches Ausmaß an, andere Materialien abgesehen von Farbe wurden eingesetzt, um eine dreidimensionale Form zu erreichen. Der nächste Schritt waren die sog. *assemblages* – Montagen, eine

²⁷ Rühm (1967), S. 14

²⁸ Vgl.: Kirby (1995), S. 9f.

²⁹ Vgl.: Sontag (1962), S. 259

Mischform von Malerei, Skulptur und Kollage, die die Anwendung von unterschiedlichsten Alltagsstoffen wie Autonummernschilder, Glasstücke, Ausschnitte aus Zeitungen oder Kleidungsstücke der Künstler verlangte. Der endgültige Schritt zum *Happening* erfolgte, indem Menschen mit einbezogen und Bewegung hineingebracht wurde.³⁰

Die Verbindung zur Malerei ist somit eindeutig, die Verknüpfung mit dem Theater ergibt sich insbesondere durch Formulierungen Artauds und seinen Vorstellungen davon. In der Essay-Sammlung *Le théâtre et son double* schreibt er über die Zurückweisung eines westlichen Theaters und fordert eine Gleichberechtigung dem Leben gegenüber – damit meint er jedoch nicht das individuelle Leben eines jeden Menschen, sondern ein durchwegs befreites Leben, das über Individualität hinausgeht. Susan Sontag sieht die Anleitungen Artauds als adäquate Beschreibung darüber was Happenings sind.³¹ Darüber hinaus formulierte Hubert Klocker die wesentlichen Grundstrukturen, die den ästhetischen Forderungen von Happenings³² zugrunde liegen:

- radikale Abwendung vom akademischen bzw. klassischen Werksbegriff in allen Künsten
- Interdisziplinarität
- starke Betonung des Prozessuellen in nicht-prozessuellen Künsten (z.B. Malerei und Plastik)
- Auflösungstendenzen bzw. Auflösung des strengen Raum/Zeit-Gefüges bei den prozessuellen Künsten (Theater, Tanz, Musik, etc.)
- Aktivierung des Publikums
- Autonomisierung des Materials
- Unwiederholbarkeit als pragmatische Forderung
- Anti-Repräsentativ bzw. Anti-Mimetisch³³

Besonders hervorzuheben ist der Punkt der Aktivierung des Publikums, der vielleicht der wichtigste Part in der Beschreibung von Happenings darstellt. Geht man weiter von Artaud und was er für das Schauspiel forderte aus, so entspricht die Verwirklichung von Happenings genau seinen Vorstellungen: Die Distanz zwischen Bühne und Publikum wird aufgehoben, und der Zuschauer direkt mit einbezogen³⁴ – jedoch in einer Art und Weise, die allem widerspricht, was man in einem konventionellen Theater normalerweise vorfinden würde. An keiner Stelle wird versucht, dem Publikum entgegenzukommen und z.B. dem Wunsch nachge-

³⁰Vgl.: Sontag (1962), S. 262f.

³¹ Vgl.: ebd., S. 266

³² Die Punkte gelten auch für weitere ästhetische Entwicklungen der 60er Jahre, wie z.B. dem Wiener Aktionismus und Fluxus

³³ Klocker (1983), S. 184

³⁴ Vgl.: Sontag (1962), S. 268

gangen alles sehen zu können. Vielmehr scheint „[d]as Ereignis [...] darauf angelegt, das Publikum zu ärgern und zu beschimpfen.“³⁵ Es kommt vor, dass Zuseher mit Wasser oder anderen Substanzen bespritzt werden, ohrenbetäubender Lärm gemacht wird, das Publikum besonders unbequem stehen muss um teilnehmen zu können bzw. finden Dinge in verschiedenen Räumen oder in abgedunkelten Zimmern und hinter Vorhängen statt, damit niemand alles sehen kann.³⁶

Auch wenn sich bereits viele Ähnlichkeiten ergeben, so differiert Fluxus und der Wiener Aktionismus doch in wesentlichen Punkten von der Form des Happenings. Anhand der bisher genannten Grundstrukturen kann nun ein direkter Vergleich gezogen werden.

2.3.2. UNTERSCHIEDE HAPPENINGS – FLUXUS - WIENER AKTIONISMUS

Die Unterschiede zwischen dem Konzept von Happenings und dem Wiener Aktionismus äußern sich zunächst in der Betonung der Unwiederholbarkeit, die bei Letzterem keine Anwendung findet. Hier spricht vor allem die Vorgehensweise von Hermann Nitsch dagegen, der seine Aktionen in Partituren niederschrieb, um eine Wiederholung garantieren zu können. Auch der Protest gegen das Konzept des Museums, der sich im Happening stark wiederfindet, kann auf den Wiener Aktionismus nicht angewendet werden.³⁷ Eine weitere Unterscheidung ergibt sich in dem Verhältnis Publikum und Künstler. Im *Happening* wird grundsätzlich eine totale Teilnahme des Publikums gefordert, während im Wiener Aktionismus (mit Ausnahme von Nitschs Theaterkonzeption) von einer Trennung zwischen Zuseher und Künstler ausgegangen wird. Auch wenn im *Orgien-Mysterien-Theater* (von nun an auch O.M. Theater genannt) das Publikum eingebunden wird, so geschieht dies nur stellenweise und an genau festgelegten Stellen des Spiels.³⁸

Fluxus genau einzuordnen und von anderen Strömungen genau abzugrenzen hält der Fluxus-Künstler George Brecht für nicht sinnvoll. In einem Artikel aus dem Jahr 1964 *Something about Fluxus* äußerte er sich bezüglich der Einordnung folgendermaßen:

³⁵ Sontag (1962), S. 259

³⁶ Vgl.: ebd., S. 259

³⁷ Klocker sieht hier eine neo-dadaistische Herangehensweise des Happenings, der sich höchstens auf die Arbeiten von Otto Mühl anwenden lässt, nicht aber allgemein auf den Wiener Aktionismus.

³⁸ Vgl.: Klocker (1983) S. 185ff.

From my point of view, the individual understandings of Fluxus have come from placing hands in Ay-o's *Tactile Boxes*, from making a poem with Dieter Roth's *Poem Machine* published in the Fluxus newspaper, from watching Ben Vautier string Alison Knowles-on-the-blue-stool to objects in the room and to the audience in Kosugi's *Anima I*.... The misunderstandings have seemed to come from comparing Fluxus with movements or groups whose individuals seem to have some principle in common, or an agreed upon program.³⁹

Und weiter: „In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work.“⁴⁰

Gemeinsam ist allen drei Bewegungen, dass sie handlungsorientiert sind und eine Gleichsetzung von Theater und Leben einfordern. Dass eine ästhetische Differenz zwischen Kunst und Leben unter Ideologieverdacht geraten könnte, formulierte Wolf Vostell mit der Parole: ACHTUNG KUNST KORRUMPIERT. Destruktivität kommt in allen drei Bewegungen einem Reinigungsritual gleich, eine kathartische Wirkung soll jedoch nicht durch Sprache erreicht werden, sondern in der Abreaktion.⁴¹

2.4. WIENER AKTIONISMUS

Wie genau sich der Wiener Aktionismus als solcher und besonders unter diesem Namen formiert hat, kann nicht mehr genau nachvollzogen werden. Man weiß jedoch, dass Günter Brus in einer Sonderausgabe der Zeitschrift *Le Marais* im Juni 1965 den Namen Wiener Aktionismus und die vier Hauptrepräsentanten Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler erstmalig genannt hat. Interessant ist, dass sich in eben jener Ausgabe auch ein Beitrag von Hermann Schürer⁴² findet und somit bereits hier eine Verbindung zwischen den Künstlern und den Autoren der Zeit innerhalb des Zeitschriftenmediums stattfand.

An dieser Stelle muss jedoch erwähnt werden, dass sich die vier Künstler vom Nutzen der Sprache als Mitteilungsmethode grundsätzlich distanzieren und der Aktionismus einen Gegenpol zu allem Begrifflichen darstellen sollte bzw. eine Abkehr davon, um zu den elemen-

³⁹ Higgins, Hannah (2002), S. 69

⁴⁰ Ebd., S. 70

⁴¹ Vgl.: Gorsen (2005), S. 78

⁴² Vgl.: Gorsen (1996), S. 141

tarsten Empfindungen vordringen zu können.⁴³ Das Medium der Sprache muss dennoch genutzt werden, allein schon, um die Theorie vermitteln zu können. Hermann Nitsch lässt in seiner Rede zur Eröffnung der *Galerie Krinzinger*, die in der 80. Ausgabe der *Freibord* abgedruckt wurde, zur Entstehungsgeschichte wissen:

Der Wiener Aktionismus ergab sich, weil vier verschiedene Künstler, die verschiedene Ausgangspunkte und verschiedene Ziele hatten, aber doch viel gemeinsames aufwiesen, ähnlich auf ihre Gegenwart reagierten, die sie vorfanden und zu verändern suchten.⁴⁴

Dass die Entstehungsgeschichte des Wiener Aktionismus eng mit der Literaturszene des Nachkriegs-Wiens verbunden ist, stellt insbesondere Hubert Klocker fest. Er sieht den Ursprung eindeutig „in den literarisch, performativen Experimenten der Wiener Gruppe und des Wiener Literarischen Kabarets der 50-er Jahre“⁴⁵ verankert. Dass die Beeinflussung nicht nur einseitig war, macht sich ebenfalls in den Wurzeln der Wiener Gruppe bemerkbar, die Klocker „auf die expressionistische, dadaistische und surrealistische Sprachbehandlung“⁴⁶ zurückführt. Der aufkommende Aktionismus hatte insofern seine Notwendigkeit, weil Sprache unter den damaligen politischen Umständen bzw. der permanenten Negierung der Rolle Österreichs am 2. Weltkrieg nicht mehr ausreichte, um sich Gehör zu verschaffen.

Es ist schwierig, den Wiener Aktionismus als Kunstrichtung zu definieren. Klocker versuchte daher das Phänomen unter seinen Teilaspekten zu beschreiben:

Versteht man den Terminus Aktionismus als politisch, agitativ, soläßt [sic!] sich das insbesondere auf die künstlerische Arbeit Otto Mühls, Oswald Wieners und ihren Freunden und teilweise auch auf die Arbeit von Günther Brus anwenden. Versteht man ihn als formale Qualität, nominal herzuleiten von Action Painting der gestischen Malerei einer ersten Nachkriegsavantgarde, so kann er auf das Werk Hermann Nitschs und Rudolf Schwarzkoglers, den frühen Brus und Teilaspekten der Arbeit Mühls angewandt werden. Als psychoanalytischer Begriff, abgeleitet von Ausagieren, Abreagieren, trifft er auf die gesamte Spannweite des Wiener Aktionismus zu und beschreibt seinen expressiven Charakter. Im weitesten Sinne weist der Begriff Aktionismus auf den performativen Charakter dieser „Bewegung“ hin und umschließt so die gesamte Breite ihrer Entwicklung.⁴⁷

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass sich der Wiener Aktionismus von der herkömmlichen Malerei distanzieren wollte. Es wurden neue Materialien eingesetzt, oft aus dem Alltagsbereich, auch der menschliche Körper als Darstellungsfläche wurde als Instrument der Aktions-

⁴³ Vgl.: Gorsen (1996), S. 141

⁴⁴ Nitsch. In: *Freibord* Nr. 80 (1992), S. 25

⁴⁵ Klocker (1983), S. 45

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 44

kunst bedient. Neu ist auch, dass der Malvorgang selbst nicht mehr nur in einem Atelier stattfand, sondern oft auch vor Publikum bzw. der Raum als Ganzes genutzt wurde. Durch diese Öffnung gewann die Aktion an Darstellungscharakter bzw. erinnerte an Happenings und Theater. Wirklichkeit sollte nun nicht mehr nur abgebildet werden, sondern sich selbst innerhalb der Situation darstellen.

Neben den Einzelwerken der Künstler des Wiener Aktionismus gab es auch immer wieder Gemeinschaftsaktionen, um sich auszutauschen und ästhetisch zu inspirieren. Durch die Anwesenheit der Presse kam es oft zu skandalträchtigen Aktionen, die die Öffentlichkeit schockierten und vielleicht ein zu einseitiges Bild von der Arbeit der Künstler hinterließen. Der gemeinsame Ansatz lag jedenfalls in der Bewusstseinsbildung bzw. der Befreiung des Selbst und der Kunst als Instrument der Erkenntnis. Individuell gesehen entwickelte Hermann Nitsch aus den Grundzügen der Aktionskunst sein Konzept des O.M. Theaters. Er wollte grenz- und kunstübergreifend arbeiten, wichtig war besonders die Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung bzw. der Befreiung von sozialen Zwängen. Otto Mühl hingegen widmete sich insbesondere der Materialaktion und ersetzte Farbe durch Nahrungsmittel, während für Günter Brus jede Räumlichkeit zur Aktionsfläche werden konnte, auch Selbstbemalungen bzw. Selbstverstümmelungen standen am Programm. Schwarzkogler sah die Malaktion ebenfalls als gesamt-sinnliches Ereignis und arbeitete genauso mit alltäglichen Substanzen.⁴⁸

Insgesamt können 184 Aktionen gelistet werden, wobei nur 14 davon Gemeinschaftsaktionen darstellen und mindestens 2 der 4 Künstler aktiv anwesend waren. Hermann Nitsch nahm an insgesamt nur drei Gemeinschaftsaktionen teil, darunter befindet sich das Aktionskonzert für den Fluxuskünstler Al Hansen gemeinsam mit Mühl und Schwarzkogler, womit wiederum die enge Verbindung zwischen den Richtungen festzustellen ist. Im Gegensatz zu den anderen Protagonisten des *Wiener Aktionismus* ist Nitsch der Einzige, der bis in die Gegenwart Aktionen durchführt. Dabei hatte er immer schon das Konzept des O.M. Theaters vor Augen, das sowohl seine theoretischen als auch aktionistischen Handlungen bestimmt.⁴⁹

Die radikalen Aktionen⁵⁰ sollten ihren Höhepunkt in der Gemeinschaftsaktion *kunst und revolution* im Jahr 1968 finden. Sie markiert einerseits einen einschneidenden Wendepunkt in der Geschichte des Wiener Aktionismus und kann u.a. auch als sein Endpunkt betrachtet werden,

⁴⁸ Vgl.: Krammer (2005), S. 29ff.

⁴⁹ Vgl.: Jahraus (2001), S. 50f.

⁵⁰ Oliver Jahraus bemisst den Anfang des Wiener Aktionismus 1963 mit der Gemeinschaftsaktion *fest des psychophysischen naturalismus* sowie das Ende 1968 mit der Gemeinschaftsaktion *kunst und revolution*, beide in Wien (Jahraus 2001, S. 19)

andererseits treffen durch die verschiedenen Teilnehmer die unterschiedlichen Ausdrucksformen aufeinander. Durch die Medien auch als *Uni-Ferkelei* bezeichnet, vereint sich hier:

[...]der Einsatz des Körpers als Material, körperbezogene Aktionen, der aktionistische Einsatz von Sprache und der Einbezug des begleitenden sprachlichen Kommunikationsaufwands in die Aktion. Damit erhält die Aktion kunst und revolution einen paradigmatischen Charakter für den WA als Ganzes.⁵¹

Die Aktion war bewusst darauf angelegt, das Publikum mit einer noch nicht da gewesenen Drastik zu schockieren und zu verunsichern. Dies gelang nur in gewissem Maße, viel mehr schlug die Radikalität in eine nicht intendierte Richtung bzw. fühlten sich insbesondere die Hüter der öffentlichen Ordnung davon gestört. Schließlich kam es zu Verhaftungen von Günther Brus, Otto Mühl und Oswald Wiener und zu einer generellen Verurteilung der Aktion. Die Gruppe der Wiener Aktionisten zerfällt darauf hin, tatsächlich scheint diese letzte gemeinsame Aktion alle Grenzen ausgereizt zu haben.⁵²

3. HERMANN NITSCH – DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER

Das folgende Kapitel widmet sich nun eingehender dem Werk Nitschs bzw. dem Konzept des O.M. Theaters, seiner Entstehung und wesentlichen Einflüssen. Anschließend wird die Veröffentlichung einiger dazugehöriger Texte und Entwürfe in der Literaturzeitschrift *Freibord* besprochen sowie das Augenmerk auf die Rezeption durch die österreichische und deutsche Presse gelegt, die von Gerhard Jaschke eingehender untersucht wurde.

3.1. ENTSTEHUNG

Die Idee zur Entwicklung des O.M. Theaters hatte Nitsch bereits 1957, die er daraufhin in den folgenden Jahren in traditioneller literarischer Form festhalten wollte. Die Beeinflussung durch den Tachismus, der sich stark auf Nitschs Arbeitsweise auswirkte, floss in die Entstehung mit ein. Der Tachismus, der sich bedingt durch den Surrealismus und Dadaismus entwickelte, lieferte eine neue Sichtweise von Kunst: „es bildete sich eine malerei, welche nichts

⁵¹ Jahraus (2001), S. 24

⁵² Ebd.

darstellen wollte, die nichts in der Natur bereits vorhandenes reproduzieren wollte⁵³ Nitsch interpretierte den Tachismus besonders hinsichtlich seiner dynamischen Komponente und schuf einen Übertritt vom reinen Malakt zu einer dramatischen, aktionistischen Arbeitsweise, aus der sich schließlich das Gerüst des O.M. Theaters entwickelte.⁵⁴

Die ersten Entwürfe des O.M. Theaters wurden in schriftlicher Form festgehalten, Sprache als aktionistisches Mittel war für Nitsch jedoch nicht unproblematisch. Der Übergang von traditionellem Theater zu einer expressionistischen Vorgehensweise, in der die sinnliche Kraft von Sprache zur Anwendung kommen sollte, war das Ziel. Nitsch wollte der Lyrik seinen Platz einräumen, jedoch ohne dabei an Dramatik zu verlieren:

mich störte die trennung zwischen drama und lyrik, ich wollte letztere wesentlich stärker als bisher in den spielablauf bringen, aber ohne seine dramatische kraft zu vermindern. dies führte zu einer fast barock wuchernden, dem expressiv surrealen nahestehenden wort-schöpferischen sinnlichen intensität, welche die sprache durchbrechen musste, um zum gestalten mit der wirklichkeit zu gelangen.⁵⁵

Demnach scheinen die frühen Entwürfe doch zunächst einer traditionellen Linie folgen zu wollen, es sollten auch Schauspieler zum Einsatz kommen, die wie im klassischen Theater ihren Text sprechen. Die sinnliche Wirkkraft der Sprache war jedoch ungenügend für Nitsch, sie schien sogar triebhafte Stimmungen zu verhindern und war damit für sein Vorhaben von ungültiger Qualität. Um seinen eigenen Ansprüchen zu genügen, musste er die Vorgehensweise dementsprechend ändern:

ich konnte an der sprache kein genügen mehr finden, sie war nur mehr relik, symbol [...] ich wollte zur wirklichkeit, zum wirklich erlebten durchdringen, um eine kunst zu entwickeln, die nur mehr ästhetisches arrangement von direkt erlebbarem ist. ich führte damals zur ergänzung und bereicherung meiner sprachlichen resultate, durch das spiel geforderte, tatsächliche direkte unmittelbare registration gewisser sinnlicher empfindungen ein. die zuschauer mußten gerüche, geschmack und tastempfindungen registrieren. sie mußten z.b. flüssigkeiten verschütten wie etwa:

wein
heißes wasser
most
laues wasser
urin
heißes blutwasser
weingeist
blut

⁵³ Nitsch (1983), S. 20

⁵⁴ Klocker (1983), S. 104

⁵⁵ Nitsch (1983), S. 124

fettes spülwasser
farbe
usw.⁵⁶

Die Entwicklung von der Sprache weg, hin zu einer Darstellung unter Einbeziehung aller Sinne wird in diesem Absatz besonders deutlich und zeigt bereits die Hinwendung zu einem synästhetischem Ansatz, der sich noch weiter ausbilden sollte. Betont werden muss an dieser Stelle jedoch trotzdem, dass die literarische Qualität der Regieanweisungen für das O.M. Theater nicht von der Hand zu weisen sind und Nitschs ganz eigenes Verhältnis zur Sprache bzw. die von ihm entwickelte Sprachtheorie als Vorbedingung zur endgültigen Form des 6-Tage Spiels führte.⁵⁷

Klocker sieht, kurz gefasst, die Wurzeln des O.M. Theaters sowohl in den traditionell literarischen Anfängen als auch der Weiterentwicklung der tachistischen Malweise durch Nitsch, die sich insgesamt in eine theatralisch-dramatische Kunst ausweitet.⁵⁸

3.2. WESENTLICHE EINFLÜSSE

Das Gesamtkonzept des O.M. Theaters ergibt sich aus vielen verschiedenen Ansätzen und Richtungen, deren Vorstellung den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde. Im Folgenden sollen nur einige wesentliche und für das Verständnis wichtige Punkte betrachtet werden.

3.2.1.SYNÄSTHESIE

Für Nitsch ist die Grundvoraussetzung für die Entwicklung des O.M. Theaters eine Ästhetik im Sinne der Synästhesie. Damit ist gemeint, dass alle fünf Sinne angesprochen werden und sich somit ein einzigartiges Zusammenspiel bzw. alle Sinne umfassendes Erlebnis ermöglicht werden soll. Laut Definition ist Synästhesie „[...] ein psychophysisches Phänomen, das Empfindungen eines spezifischen Sinnesbereiches zugleich Wahrnehmungen oder Vorstellungen

⁵⁶ Nitsch (1983), S. 124f.

⁵⁷ Vgl. Klocker (1983), S. 109

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 111

in einem sekundären Sinnesbereich hervorruft.“⁵⁹ Gemeint ist hier z.B. das sogenannte *farbige Hören*, wobei akustische Reize das Wahrnehmen von Farben oder Formen auslösen können. Der Ablauf ist immer ident, der gleiche Reiz ruft die gleichen Farben bzw. Formen ab. Es gibt unterschiedliche Variationen, die jedoch seltener auftreten, wie z.B. Menschen, die durch Geruchsempfindung eine Farbwahrnehmung haben oder durch akustische Signale Geschmäcker erleben.

Bereits während der Zeit des Wiener Aktionismus zeigt sich, dass Nitsch, im Gegensatz zu Brus und Mühl, das Potential der Geruchsempfindung in einem ästhetischen Sinne und nicht als reines Provokationsmittel einsetzen möchte. Das aktive Stimulieren der Sinnesorgane soll den Zuseher bzw. Teilnehmer zu einer spontan sinnlichen Reaktion verleiten und das Wahrnehmungsfeld erweitern.⁶⁰ Dass die Arbeit mit Gerüchen bzw. dem Konzept der Synästhesie auch durch seine ganz persönliche Erfahrung geprägt wurde und schließlich sein Werk unbedingt beeinflussen konnte, fasst der Künstler in folgendem Beitrag zusammen:

„ich vermeinte bei wagners parzifal farben zu hören. noch gesteigert wurden diese empfindungen durch skrjabin der tatsächlich zusammen mit der musik, düfte verströmen und farben projizieren wollte. die traditionelle lyrik wollte immer vergangenes reproduzieren und in erinnerung rufen, die erinnerung an einen duft wurde zitiert. nach den beiden fürchterlichen weltkriegen, die uns umgaben, wollen wir, die künstler, keine erinnerungen an dieses erfahren zitieren. wir wollten durch reale geschehnisse kunst verwirklichen. ein reales geschehnis ist durch alle 5 sinne erfahrbar, es ist tastbar, schmeckbar, riechbar, sichtbar und hörbar. das gesamtwerk ist uns in den schoß gefallen. der tatsächliche geschmack und geruch denn wir hier und jetzt erfahren wird kunst.“⁶¹

Im Rahmen des O.M. Theaters wirkt sich der Einfluss der Synästhesie schließlich im Gesamtkonzept aus und ist wesentlicher Bestandteil des Themas.

3.2.2. ABREAKTION

In seinen theoretischen Schriften zum O.M. Theater beschreibt Nitsch das Konzept der Abreaktion, das sich in seiner Verwendung von dem ursprünglich in der Psychoanalyse gebrauchtem Begriff unterscheidet. Dort meint er ein durch eine Konfliktsituation bedingtes, triebhaftes, affektives Ausagieren, das als Ersatzbefriedigung dient und keine langfristige Er-

⁵⁹ Krammer (2005), S. 13

⁶⁰ Vgl. Jahraus (2001), S. 216

⁶¹ Nitsch (2010). URL: <http://www.nitsch-foundation.com/de/nitsch-foundation/nf-ausstellungen/riechen/> (12.08.13)

leichterung bringt. Für Nitsch bedeutet die Abreaktion „jede Art von außernormaler befriedigung, welche gestaute, zusammengeballte Energien nach außen lässt“⁶², im Sinne des O.M. Theaters hat sie „analytisch geleiteten Charakter. sie ist keine gewöhnliche, sondern eine in den bahnen der kunst sich abspielende, gebändigte [...] abreaktion. Sie hat sowohl eine kathartische funktion als auch eine bewußtmachende wirkung aufzuweisen.“⁶³ Mit Mitteln der Kunst soll also eine reinigende, erlösende Wirkkraft erzielt werden, die vom Zwang befreit und neutralisierend ist. Triebwelt und Zensurorgane sollen mittels der Abreaktion in einem künstlerischen Sinne nicht mehr nur aufeinander prallen und sich gegenseitig hemmen, sondern eine Balance entstehen lassen. Nitsch konzipierte mehrere Abreaktionsspiele, die genau auf diese Wirkung hinzielten. Im O.M. Theater hat die Abreaktion ebenfalls eine gewichtige Rolle.⁶⁴

3.2.3. THEATER

Das O.M. Theater war von Beginn an danach konzipiert, ein episches Drama zu sein, das 6 Tage dauert. Nitsch wählte die Form des Theaters, weil es im Gegensatz zu allen anderen Künsten eine riesige Bandbreite an dramaturgischen Effekten, die die menschliche Psyche anregen und zu unterschiedlichen Reaktionen wie Freude, Rausch, Qual etc. führen, offeriert. Durch die Mittel, die das Theater bietet, kann der Höhepunkt der Abreaktion angestrebt werden, der Grundexzess. Um dies zu erreichen, müssen starke dramatische Effekte zum Zug kommen, Obszönitäten und Aggression werden als Mittel eingesetzt, um verdrängte und unbewusste Energien freizulassen und den erlösenden Exzess möglich zu machen.

das theater braucht grausamkeit, starke dramatische effekte, die den zuschauer tief bis in seine psychophysische organisation treffen, schockieren und einer über ihn hinausgehenden nur metaphysisch definierbaren lebendigkeit gegenüberstellen.⁶⁵

Das o.a. Zitat von Hermann Nitsch lässt automatisch an Antonin Artaud und seine Schrift *Das Theater und die Grausamkeit* denken. Auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, dass sich der Wiener Aktionismus bzw. das Konzept des O.M. Theaters durch die Theorien Artauds

⁶² Nitsch (1983), S. 48

⁶³ Ebd., S. 48

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 47ff.

⁶⁵ Ebd., S. 117

beeinflussen ließen, so ist doch unzweifelhaft eine starke Verbindung bzw. Ähnlichkeit vorhanden. Besonders einig sind sich beide Theorien in der Bedeutung von Material als Instrument der Darstellung. Artaud spricht hier vom „dunklen“ Material (Fäkalien, Blut, Sperma), in den Arbeiten Nitschs ist die Obsession mit organischem Material, Blut und Gedärmen ebenso vorrangig und aus seiner Konzeption nicht wegzudenken. Beide Theorien gehen davon aus, dass nur über das Material ein psychoanalytischer Prozess des Erinnerns beim Zuschauer hervorgerufen werden kann, der notwendig ist.⁶⁶

Nitsch bezieht sich in seinen Schriften auch immer wieder auf die griechische Mythologie und hier insbesondere auf den Dionysos Kult, der dem Gott der Tragödie zugewandt ist. Er schreibt den alten Griechen eine Nähe zum chaotisch Triebhaften zu, das im Rahmen des Zivilisierungsprozesses durch das Christentum verloren gegangen ist. Dennoch ist die griechische Tragödie als Vorstufe des Christentums zu sehen bzw. umgekehrt als Weiterführung. Der griechische gescheiterte Held wird im Christentum zum Opfer, Dionysos kann als Vorstufe zu Christus gesehen werden.⁶⁷ Elemente der griechischen Mythologie sowie der christlichen Religion, z.B. der Kreuzigung sind unbedingter Teil in Nitschs Theaterkonzeption. Besonders die christlichen Elemente waren und sind immer noch Stein des Anstoßes in der Öffentlichkeit.

3.3. VERWIRKLICHUNG DER ERSTEN FASSUNG

Von 3. August bis 9. August 1998 konnte schließlich die erste Fassung⁶⁸ des O.M. Theaters in Prinzendorf verwirklicht werden. Insgesamt betrachtet stellt diese Aktion den Höhepunkt der Bemühungen um das Konzept des O.M. Theaters dar. Bereits 1983 fand ein 3-Tages-Spiel in Prinzendorf statt, das zwar für sich selbst steht, aber auch als Vorbereitung für das eigentlich geplante 6-Tages-Spiel gesehen werden kann. Die Verwirklichung des 6-Tages-Spiels 1998 sollte jedoch nicht das Ende des O.M. Theaters bedeuten, wie die zuletzt aufgeführte Aktion bzw. das 3-Tages-Spiel in Leipzig von 21. Bis 24. Juni 2013 zeigen konnte.⁶⁹ Dass auch diese trotz der vorangeschrittenen und vermeintlich modernen Zeit zensuriert wurde, macht deutlich,

⁶⁶ Vgl. Klocker (1983), S. 208f.

⁶⁷ Vgl. Nitsch (1983), S. 120 f.

⁶⁸ Nitsch nennt sie erste Fassung, da sie nicht der Idealpartitur entspricht, an der er weiterhin arbeitet

⁶⁹ Vgl.: N.N. (2013). URL: <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/1421368/Leipziger-HermannNitschAktion-findet-zensuriert-statt> (01.09.2013)

dass das Werk Nitschs bis heute als fragwürdig gilt. Eine kurze Beschreibung der Geschehnisse der 6 Tage im Jahr 1998 soll nun die bisherigen theoretischen Ausführungen vervollständigen:

Alle Aktionen in diesen Tagen finden am gesamten Gelände des Schloss Prinzendorfs sowie der Umgebung und der Kellergasse statt. An ausgewählten Orten werden kalte Speisen sowie Wein angeboten, warme Speisen erhält man im Hof. Für musikalische Untermalung sorgen mehrere Orchester, Musikgruppen und Chöre, der gesamte Ablauf ist in Partituren komplett durchkomponiert. Grundsätzlich steht der Spielteilnehmer im Mittelpunkt, dessen Individualprozess und Selbstwerdung gefeiert werden soll.

Der erste Tag beginnt vor Sonnenaufgang unter Musikbegleitung. Es folgt die Schlachtung und Ausweidung eines Stieres, das Motiv des Exzesses steht im Mittelpunkt. Vor dem Mittagessen um 12:30 werden noch Ausweidungs- und Kreuzigungsaktionen durchgeführt, jeweils mit Fleisch, Blut, Tierkadavern und menschlichen Körpern. Um 15:00 werden Prozessionen mit Tragbahnen oder Tragegeräten durchgeführt, auf denen Akteure mit geschlachteten Tieren stehen oder liegen, wobei der Stier von mehreren Akteuren auf einem eigens dafür ausgerichteten Gerät getragen wird. Das Finale des ersten Tages wird eingeläutet, indem der Stier an der Schlossmauer hochgezogen wird, begleitet von allen Orchestern und Blaskapellen. Nach dem Abendessen findet ein Fackelzug in die Felder statt, um 0:30 beginnt die Ausweidungsaktion mit einem geschlachteten Schwein. Den Abschluss dieses Tages bildet ein meditatives Zusammensitzen in den Feldern mit Wein, bevor der Fackelzug zum Schloss zurückkehrt.

Der zweite Tag beginnt wieder vor Sonnenaufgang, mit Musik begleitet. Um 10:00 Vormittags folgt eine Malaktion am Schüttden des Schlosses, bei der Nitsch und die Akteure weiße Flächen mit Blut beschütten. Wiederum findet eine Schlachtung von Schweinen statt sowie Ausweidungs- als auch Beschüttingsaktionen. Es stehen mehrere Leitmotive im Vordergrund, wobei immer der Grundexzess⁷⁰ im Mittelpunkt bleibt. Nach Sonnenuntergang findet die zweite Malaktion statt. Diesmal werden die blutigen Leinwandflächen von Nitsch und den Akteuren mit roter Farbe bearbeitet, vor einer Ausweidungsaktion mit einem geschlachteten Schwein. Die Nacht endet mit meditativem Zusammensitzen im Freien, der Sternenhimmel wird betrachtet.

⁷⁰ grundexzess = katastrophe des dramas, intensivstes sinnliches, ekstatisches erleben, exzessiver ausbruch unserer natur (unserer energie). extremes sich ereignen und registrieren bis zum exzess, zur qualwollust. der grundexzess ist vergleichbar dem mysterium coniunctionis der alchemisten (Rychlik 2003, S. 32)

Der dritte Tag steht unter dem Mythos des Gottes Dionysos, der einerseits als Prinzip des ekstatischen Werdens und andererseits als das Prinzip der Zerstörung gefeiert werden soll. Es soll ungehemmt und exzessiv getrunken werden, Heurigenmusik begleitet den geforderten Massenrausch. Nach Sonnenuntergang werden der Stier und ein davor auf ein Kreuz gebundener Mann auf einem Tragegerüst befestigt und zur Eselsstadt getragen, wo der Rausch seinen Höhepunkt erreichen soll. Sich immer steigende Musik soll das Gelage begleiten. Nach Mitternacht folgt abermals ein meditatives Reminiszieren des Seins. Der vierte Tag wird wie die bisherigen vor Sonnenaufgang begonnen und ähnelt diesen ebenfalls vom Ablauf her. Installationen mit Fleisch, Gedärmen, Blut, geschlachteten Tierkörpern und nackten menschlichen Körpern sowie medizinischen Geräten können in allen Räumen des Schlosses besichtigt werden.

Der fünfte Tag stellt den Höhepunkt des 6-Tage-Spiels dar. Um 15h wird eine Messe abgehalten, die in ein orgiastisches Abreaktionsfest mündet. Abermals werden ein Stier und zwei Schweine geschlachtet und ausgeweidet, die Akteure wälzen sich in Blut, Fleisch und den Gedärmen. Alle Orchester spielen bis zum äußersten Lärm, ein Bagger gräbt sich in das Erdreich des Schlosshofes ein. Das Ziel ist die Bewusstmachung verdrängter Bereiche, der Uerschöpflichkeit der Natur. Durch das Grundexzesserlebnis sollen die Teilnehmer ein neues Bewusstsein erreichen und Wiederauferstehen im hiesigen Dasein. Abschließend wird Wein getrunken und Brot gegessen, im Sinne der Auferstehungsmystik, während Heurigengruppen spielen.

Der sechste und letzte Tag steht unter dem Thema der Auferstehung. Den ganzen Tag über finden festliche Prozessionen statt, die Weinkeller sind geöffnet, Blasmusikkapellen gehen umher, die Kirchenglocken des Schlosses läuten, überall ist Blumenschmuck angebracht. Die Stimmung der Teilnehmer ist voller Freude, es breitet sich Volksfeststimmung aus. Nach Sonnenuntergang kehrt Ruhe ein, die Sterne werden betrachtet, der nächste Sonnenaufgang wird ruhig erwartet. Danach küssen und umarmen sich die Spielteilnehmer.⁷¹

⁷¹ Vgl. Nitsch (2003), S. 30 - 37

3.4. REZEPTION UND VERKNÜPFUNG MIT FREIBORD

Dass die Arbeiten Hermann Nitschs in der Presse bzw. der Öffentlichkeit Österreichs, aber auch international für Aufsehen sorgten, ist generell bekannt. Seine Absichten und Vorgehensweisen scheinen durchwegs unverstanden zu sein, vor allem in den 1960er bis 1990er Jahren. Diese Zeit war, wie bereits ausgeführt, einerseits vom Umbruch bestimmt, andererseits jedoch immer noch von alten Mustern geprägt. Gerhard Jaschke, Mitbegründer und Herausgeber der Zeitschrift *Freibord*, der sich absolut gegen diese konservative Haltung aussprach, pflegte eine enge Zusammenarbeit mit Nitsch. Abgesehen davon, dass die Zeitschrift *Freibord* viele seiner Texte abdruckte und dem Künstler und seiner Arbeit auch Sonderausgaben widmete, gab Jaschke ein Werk heraus, das sich den Kritiken Nitschs in der Zeit 1960 bis 1988 annahm. Dieses Werk soll nun als Grundlage zur Aufbereitung einiger ausgewählter Rezeptionen Nitschs dienen, die die Einstellung Österreichs dieser Zeit gut widerspiegeln. Ein zweiter von Jaschke herausgegebener Band, der die Jahre 1988 bis 1995 behandelt und der auf das O.M. Theater im Spiegel der Presse eingeht (Sonderzahl Verlag), wird in dieser Arbeit nicht ausführlicher besprochen. Im weiteren Verlauf werden die in *Freibord* abgedruckten Arbeiten Nitschs vorgestellt.

Bereits Anfang der 1960er Jahre machte Nitsch mit seinem Schaffen vor allem Negativschlagzeilen. Das Vorhaben unter dem Namen *Blutorgel* (1962) sorgte für besondere Aufregung in Österreich. Hermann Nitsch, Otto Mühl und Adolf Frohner gaben bekannt, sich in einem gemieteten Kellerlokal in der Perinetgasse 1 im 20. Bezirk für drei Tage einmauern zu lassen. Während dieser Aktion sollten Gemälde bzw. Plastiken entstehen, die nach der „Befreiung“ ausgestellt werden sollten. Stein des Anstoßes hierbei war vor allem die Tatsache, dass dabei ein Lamm geschlachtet werden sollte, um danach künstlerisch verarbeitet zu werden. Der Aktion ging ein Manifest⁷² voraus, das die drei Künstler miteinander verfasst hatten und das als erste schriftliche Äußerung des Wiener Aktionismus angesehen werden kann. Interessant ist hier die unterschiedliche Reaktion der Presse bezüglich des Ereignisses, insbesondere zwischen Österreich und Deutschland. Während sich der *Kurier* und vor allem die *Kronen Zeitung* fast nur auf die Tatsache beziehen, dass ein Lamm in die Aktion mit einbezogen werden soll und weniger darauf, dass es sich um einen Kunstperformance handelt, findet der *Stern* die Aufregung eher übertrieben.

⁷² Vgl. Klocker (2005), S. 12

Bereits in der Schlagzeile wird in der Kronen Zeitung von „drei Menschenfresser[n]“⁷³ gesprochen. Und im Artikel:

Drei Tage und Nächte war die Perinetgasse im 20. Wiener Gemeindebezirk der Ausgangspunkt wilder Gerüchte. Die Polizei intervenierte, der Tierschutzverein schickte einen Inspektor. Der Grund: Passanten wollten bemerkt haben, daß im Keller des Hauses Perinetgasse 1 wüste Orgien veranstaltet werden, bei denen Tiere gequält und geschlachtet worden sein sollen. [...] Der nächste Besuch kam von [sic!] Tierschutzverein. Einem Inspektor war zu Ohren gekommen, daß bei der „Kellerpartie“ ein geschlachtetes Lamm eine nicht unwesentliche Rolle spielen sollte. Doch da gab es nichts, was gegen das Tierschutzgesetz verstieß. Sonntags stellten sich zwei Inspektoren der Kriminalpolizei ein. Sie erkundigten sich bei den drei „Kellerkindern“, ob sie überhaupt Österreicher seien. Was bejaht wurde. Dann sahen sie sich das Geleistete an: Draht- und Blechplastiken hingen von der Decke, riesengroße für den Normalverbraucher nicht ganz verständliche Gemälde zierten die Kellerwände.⁷⁴

Es ist deutlich, dass der Bericht eher darauf abzielt, die Sensationsgier der Leser zu befriedigen anstatt objektiv von den Geschehnissen zu berichten. Erwähnt wird in erster Linie die vermeintliche Tierquälerei, die dann doch keine war, sowie die Frage, ob es sich bei den Künstlern überhaupt um Österreicher handelt. Dass die während der Aktion gefertigte Kunst für den Normalverbraucher als eher unverständlich eingestuft wird, kann in diesem Fall als Absage an die Künstler verstanden werden.

Eindeutig objektiver berichtet der Stern über das Ereignis. Bereits die Schlagzeile ist schlicht gehalten und lautet einfach nur Blutorgel. Im weiteren Text wird zwar ebenfalls das Lamm erwähnt, jedoch wesentlich sachlicher:

Zentrales Ereignis der Drei-Tage-Klausur wäre die Schlachtung eines Lammes gewesen, mit dessen Blut man das Abschlußbild an die Wand gemalt hätte – ein Akt übrigens, der gar nicht so ungewöhnlich ist, hat doch der Allerwelts-Frotzler Salvador Dali erst vor kurzem in der Großen Oper zu Paris im ersten Akt eines Balletts einen toten Ochsen aufziehen lassen, der dann auf offener Szene fachgerecht ausgeweidet wurde, wobei etliche Besucher durch das tropfende Blut in eine mildtätige Ohnmacht gespült wurden. In Österreich aber ist man pröder, da kann man kein Blut sehen, wohl aber denkt man gerne an ein solches – die versammelten Spione vor dem Kellerfenster riefen nämlich höchst lustdurchdrungen „Lustmörder!“ in das geheimnisvolle Kellergemach, und die muntere Nachkommenschaft hatte gleichfalls schon ihre blutrünstigen Phantasien und sang in schönem Chor „Menschenfresser! Menschenfresser! dazu.“⁷⁵

In Deutschland scheint das Ereignis insgesamt als nicht so aufsehenerregend wahrgenommen worden zu sein wie in Österreich. Der Vergleich mit Salvador Dali schwächt die Sensation ab, denn ein renommierter und anerkannter Künstler hat bereits öffentlich ein totes Tier ausge-

⁷³ Kronen Zeitung (6. Juni 1962). In: Jaschke (1988)

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Stern (17. Juni 1962); In: Jaschke (1988)

weidet. Der Hinweis, dass man in Österreich pröder sei, weist darauf hin, dass in Deutschland die konservative Einstellung der Österreicher eigentlich belächelt wird. Dass sich die Bürger dennoch nicht einfach abwenden, sondern vor dem Keller versammeln, in Einigkeit dagegen hetzen, um die Künstler zu beschimpfen und selbst die Kinder nicht davor zurückschrecken, wird ebenfalls erwähnt und zieht den ganzen Vorfall nur noch mehr ins Lächerliche. Abgesehen von dieser im Vergleich zur Kronen Zeitung objektiveren Berichterstattung, werden jedoch auch im Stern nicht viele Worte über die eigentliche Aktion oder die daraus entstandene Kunst verloren. Insgesamt macht sich der Eindruck breit, dass der Artikel dazu dient, sich über die Einstellung der Österreicher lustig zu machen anstatt einen kritischen Bericht über die Kunstaktion abzuliefern.

Die Aktion Blutorgel war erst der Anfang, es folgten noch viele weitere mindestens genauso skandalträchtige Performances, die den Künstler Nitsch u.a. auch Gefängnisstrafen einbrachten. Vergleicht man die dargestellte konservative Einstellung der Österreicher mit der eher gelasseneren (zumindest in diesem Bezug) Deutschlands, ist es mehr als verständlich, dass Hermann Nitsch 1968 nach Berlin bzw. München ausreiste.⁷⁶ Es bleibt jedoch nicht lange dabei, dass das scheinbar liberalere Nachbarland Nachsicht zeigt, die ersten Skandale und Verbote lassen nicht lange auf sich warten. Die A.Z. München schreibt 1971: „Endlich hat die Münchner „Kunstzone“ ihren Skandal: Auf Veranlassung des Amtes für öffentliche Ordnung wurde Hermann Nitsch von einer Polizei-Hundertschaft daran gehindert, eine seiner „Aktionen“ durchzuführen.“⁷⁷ Die Hundertschaft scheint nicht übertrieben, über dem Artikel ist ein Bild zu sehen, auf dem sehr viele Polizisten auf dem Jakobsplatz zu sehen sind und gerade den Ort des Geschehens von Schaulustigen abgrenzen. Dass es diese Anzahl an Ordnungshütern gebraucht hat, ist zu bezweifeln, vielmehr erweckt es den Anschein, dass die Art der Aktion derart schwer einzuschätzen war und man vor allem gegen eventuelle Demonstranten abgesichert sein wollte. Hermann Nitsch selbst setzte sich nur schwach zur Wehr, als die Aktion abgebrochen wurde. Dass dieses Ereignis der Zensur zum Opfer fiel, kritisiert die A.Z. München durchaus:

Schon wieder trat das Amt für öffentliche Ordnung als Zensor auf. Den Passus des Grundgesetzes über die Freiheit der Kunst scheint man in den betreffenden Amtsstuben nicht zu kennen. Es geht schließlich bei den Nitsch-Aktionen nicht darum, ob das religiöse Empfinden der Bevölkerung beleidigt wird (so die Ablehnungsbegründung), sondern hier hindert man einen Künstler an der freien Artikulation seiner Vorstellungen, wie immer man zu

⁷⁶ Vgl. Nitsch (1983), S. 896

⁷⁷ A.Z. München (10.Sept. 1971). In: Jaschke (1988)

diesen Aktionen stehen mag. Aber hierzulande haben öffentliche Ordnung und Ruhe offenbar den Vorrang vor jeder wie auch immer gearteten freien Meinungsäußerung.⁷⁸

Dass es in Deutschland ebenfalls zu Verboten der Kunstaktionen von Nitsch kam, zeigt also, dass der Künstler und seine Arbeiten generell stark polarisierten und nicht „der Ordnung“ entsprachen, die gefordert war. Es ist dennoch positiv zu bemerken, dass die deutsche Presse diese Art von Abbruch der oben genannten Aktion zumindest kritisiert und unter den Blickpunkt einer Zensur stellt. Dass es definitiv an der Zeit war, ein österreichisches Forum für Künstler zu schaffen, um sich ausdrücken zu können, ohne zensiert zu werden, wird nun immer deutlicher. Gerhard Jaschke versuchte dies mittels der Zeitschrift *Freibord* und später dem gleichnamigen Verlag, um ein literarisches Feld für Künstler wie Nitsch u.a. zu ermöglichen. Ein Blick auf die Zusammenarbeit bzw. die Veröffentlichungen soll nun einen ersten Einblick über die Arbeit von *Freibord* bieten.

3.4.1. VERÖFFENTLICHUNGEN IN FREIBORD

Gerhard Jaschke, der Herausgeber der Zeitschrift *Freibord*, schätzte die Arbeit von Hermann Nitsch von Beginn an. Die harsche Kritik, die dem Künstler besonders in Österreich entgegen gebracht wurde und das fehlende Verständnis seinen Arbeiten gegenüber, sorgte immer wieder dafür, dass sich Jaschke für das Werk Nitschs einsetzte. Abgesehen von den bereits erwähnten Bänden *Der Mensch, das unappetitlichste Vieh* und *Reizwort Nitsch*, die sich insbesondere mit den negativen Kritiken befassen, fungierte auch der *Freibord* Verlag bzw. die Zeitschrift selbst immer wieder als Plattform für die Texte, Entwürfe und Partituren der Arbeiten Nitschs. Jaschke setzt sich grundsätzlich für das Gesamtwerk Nitschs ein, vor allem aber für das O.M. Theater, sozusagen die unmittelbare „Lebensader“. Besonders darin sieht er den Beweis für das Konzept eines sozialen Theaters⁷⁹ verwirklicht, indem der Zuschauer zum Teilnehmer wird und somit selbst zum Mittelpunkt werden kann.

Der erste Text von Nitsch, der in der Zeitschrift *Freibord* veröffentlicht wurde, war die Partitur des ersten Tages zu *Asolo II Fest* (*Freibord* Nr. 30, 4/82). Insgesamt 47 Seiten wurden dem Künstler in dieser Ausgabe zur Verfügung gestellt, die er für den Abdruck seiner Texte nutzen

⁷⁸ A.Z. München (10. Sept. 1971). In: Jaschke (1988)

⁷⁹ Jaschke (1983), S. 9

konnte. Es handelt sich dabei um eine Partitur, die von Francesco Conz bereits 1973 in Auftrag gegeben wurde, woraufhin Nitsch noch im selben Jahr mit seinen Studien begann. Dass die Arbeiten daran mehr als 8 Jahre in Anspruch nahmen, ist nur ein Grund für den Abdruck im Jahr 1982. Vielmehr soll hier eine Vorschau auf das im Verlag Studio Morra (Neapel) erscheinende Werk *Asolo* im darauffolgenden Jahr geboten werden. Nitsch leitet die Partitur mit folgendem Text ein:

das fest ereignete sich in asolo und der umgebung von asolo im september – zur zeit der weinlese zu einer zeit wo die nächte noch warm sind um im freien verbracht zu werden und wo der herbsthimmel klar und rein ist um die zeichen und bewegungen der gestirne gut beobachten zu können.⁸⁰

Es folgt die gesamte Partitur des ersten Tages, inklusive einem Text über Werkzeuge und Relikte des O.M. Theaters, der bereits eine kurze Zusammenfassung über die Arbeit Nitschs bietet. Sollten Leser mit dem Werk Nitschs noch nicht vertraut sein, gelingt hier ein überblicksmäßiger Einstieg anhand der *Asolo* Partitur.

In der Ausgabe 36 (4/83) erscheint eine vorläufige Partiturskizze zum O.M. Theater. Der Anlass ist die geplante Verwirklichung der 80. Aktion in Prinzendorf von 27. bis 30. Juli 1984. Angekündigt wird ebenfalls eine Neuauflage des O.M. Theater Lesebuchs, das im Freibord Verlag erschienen ist, sowie die Herausgabe eines Partiturenbandes von 1970-1979 aller aufgeführten Aktionen, der 6. Sinfonie und der Gesamtpartitur des 3-Tages-Spiels. Dies soll gemeinsam mit der Edizioni Morra (Neapel) geschehen, die schon Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Nitsch aufweisen kann.

Auf den Seiten 110 bis 131 findet man nun eine erste Skizze zum geplanten 3-Tages-Spiel in Prinzendorf. Jedem Tag ist ein Programm zugeschrieben, Hermann Nitsch fügt zu Beginn eine selbstgeschriebene Notiz hinzu, dass es sich um eine „vorläufige unverbindliche partiturskizze für das vom 27-30 Juli 1984 in Prinzendorf geplante dreitagespiel“⁸¹ handelt; „die musik kann nur angedeutet werden; die musik aller drei tage ist durchkomponiert, die partitur dazu wird erst erstellt.“⁸² Seitlich schreibt Nitsch: „diese partiturskizze entspricht noch nicht der kommenden aufführung. jenen die meine arbeit noch nicht kennen sollen nur ungefähre strukturen meines theaters vorgestellt werden.“⁸³ Die Skizze zur Partitur wurde mit Schreib-

⁸⁰ Nitsch. In: Freibord Nr. 30 (1982), S. 78

⁸¹ Nitsch. In: Freibord Nr. 36 (1983), S. 110

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

maschine geschrieben, sie ist unterteilt in 3 Tage, das jeweilige Programm wird erläutert. Der Beginn jedes Tages ist jeweils Sonnenaufgang, das Ende wird mit Beginn des nächsten Tages markiert. Das Programm ist insgesamt sehr detailliert abgefasst, Musik, Akteure und Tiere haben ihre zugewiesenen Rollen. Dass es sich dabei um eine Form von Theater handelt, ist nicht von der Hand zu weisen, die Instruktionen gleichen einem Drehbuch ohne zu sprechenden Text.⁸⁴ Der Beitrag endet mit einem Aufruf für die Mitwirkung von Akteuren, Spielteilnehmern und Musikern, die noch gesucht werden. Kost und Logis werden umsonst im Schloss Prinzendorf angeboten, die Proben sollen am 1. Juli 1984 beginnen. Ebenso wird für den Beitritt zum Verein des O.M. Theaters geworben, der verbilligte Eintrittspreise für Zuschauer mit sich bringen würde. Der Mitgliedsbeitrag belief sich auf 80 DM (ungefähr 50 Euro).

Bereits die nächste Ausgabe bzw. die nächsten 3 Ausgaben (Heft 37-39 1/84) in einem Heft zusammengefasst, widmen sich völlig der oben erwähnten Aktion in Prinzendorf. Die nun vollständige und fertige Partitur für die drei geplanten Tage im Juli sind in diesem Heft komplett abgedruckt. Gleich zu Beginn findet sich eine Nachricht des Vereins zur Förderung des O.M. Theaters E.V., die Vertreterin der österreichischen Geschäftsstelle Christl König wendet sich damit an die zukünftigen Spielteilnehmer. Es wird betont, dass

frei gewählt werden kann, an welchen der oft gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfindenden Aktionen teilgenommen wird. Ebenso können die Zuschauer das Fest, bzw. den Schauplatz der Aktionen verlassen, wann sie wollen und wiederkommen, wann sie wollen. Die Kenntnis der bereits vor den Spielen bereitgestellten Partitur wird die Entscheidung über die jeweilige Anwesenheit erleichtern.⁸⁵

Die Freiwilligkeit der Teilnahme wird also besonders hervorgehoben, niemand soll sich gezwungen fühlen, bei allen Aktionen dabei zu sein bzw. aktiv beteiligt zu sein. Dem Aufruf folgt eine Auflistung aller erhältlichen Editionen zum O.M. Theater bzw. Bücher, Schallplatten und Kassetten. An letzter Stelle wird auf das O.M. Theater Lesebuch hingewiesen, das im Freibord Verlag erhältlich ist und auf Initiative von Gerhard Jaschke entstanden ist. Ansonsten finden sich sehr unterschiedliche Verlage, dabei relativ häufig das Studio Morra, aber auch der Verlag Jugend & Volk u.a. Die Musikstücke erschienen durchgehend bei Dieter Roth.

⁸⁴ Dass die Partitur mit einer solchen Sorgfalt und Genauigkeit verfasst wurde, verwundert vielleicht insofern, da bei Wiener Aktionismus bzw. Kunstaktionen im Allgemeinen von einem gewissen Chaos und einer Spontanität ausgegangen wird. Nitsch selbst betont jedoch, dass sich hier seine Arbeit vor allem von Happenings abgrenzt. Trotz der genauen Anweisungen soll jedoch immer noch Freiraum bestehen bleiben, um dem Zufall Platz zu lassen. Wann sich dieser ereignet, wird vornehmlich durch das Ritual bestimmt. (Freibord Nr. 40, 1984, S. 78)

⁸⁵ König. In: Freibord Nr. 37-39 (1984), S. 5

Freibord Nr. 40 (2/84) widmet sich ausgiebig der Aufarbeitung der Aktion in Prinzen-
dorf, die im vorangegangenen Heft besprochen und angekündigt wurde. Zu diesem Zweck führte Gerhard
Jaschke ein Gespräch mit Nitsch, das in dieser Ausgabe gedruckt wurde, es äußert sich zudem
Wolfgang Wunderlich über das literarische Werk Nitschs. Bereits im Editorial fasst Jaschke
kurz die Probleme und Kritiken zusammen, die sich durch die Arbeit an der Aktion ergeben
haben. So weigerte sich z.B. die Gewista, die für das Fest vorbereiteten Plakate (trotz eines
schriftlichen Vertrages) weiter anzubringen, nachdem Protestanrufe eingingen. Der Prinzen-
dorfer Pfarrer sprach sich gegen die Aktion aus und bezeichnete Nitsch als Teufel, dem
Kunstkritiker Kristian Sotriffer wurde ein unabhängiger Bericht verwehrt, der niederösterrei-
chische Kulturpreis in der Sparte Malerei, für den Nitsch einstimmig vorgeschlagen wurde,
blieb ihm von landespolitischer Seite verwehrt. Dass sich Freibord mit den politischen Hin-
tergründen bzw. Meinungsfreiheit und Zensur in Österreich auseinandersetzt, zeigt folgender
Absatz, den Jaschke im Anschluss an die oben erwähnten Vorkommnisse verfasste:

Wie frei ist die Kunst? Was taugt die österreichische Verfassung? Ist die verfassungsmä-
ßige Verankerung der Freiheit der Kunst so viel wert wie die ebenfalls im Verfassungsrang
stehenden Artikel des Österr. Staatsvertrages vom 15.5. 1955 betr. Verbot neonazistischer
Parteien und Umtriebe bzw. Minderheitenschutz?⁸⁶

Ein persönlicher Erfahrungsbericht Jaschkes sowie eine Fotodokumentation des 3-Tages-
Spiels leiten auf mehreren Seiten das Thema ein. Jaschke berichtet von dem Gesamtkunst-
werk Nitschs, das als solches zu verstehen ist und für jeden Teilnehmer ein einzigartiges Er-
lebnis gewesen sein muss. Er weist dabei auf die Hintergründe der Aktion hin und darauf,
dass höchstwahrscheinlich vielen, die dabei waren, ihr übermäßiger Fleischkonsum erst wie-
der bewusst gemacht wurde und es sich nicht um die sexuelle Orgie gehandelt hat, die von
einigen erwartet wurde. Interessant ist, dass eine Ähnlichkeit zu Fluxus Events erwähnt und
eine Abgrenzung zu den amerikanischen Happenings gezogen wird. Jaschke will hier defini-
tiv Aufklärungsarbeit betreiben und setzt sich abermals für das Werk Nitschs ein. Ein Inter-
view mit dem Künstler soll zudem dazu beitragen.

Hier werden in einem Gespräch zwischen Jaschke und Nitsch viele Fragen bezüglich den
Grundsätzen des Künstlers, dem Konzept seiner Arbeit, dem vorangegangenen 3-Tages-Spiel
sowie der massiven Kritik, die er abermals erfahren musste, geklärt. Der erste Teil handelt
hauptsächlich von den Erwartungen, die an Nitsch gestellt wurden bzw. auch umgekehrt, die
Nitsch an die Teilnehmenden stellte. Dass die 80. Aktion in Prinzen-
dorf auch ein Testlauf für das eigentlich geplante 6-Tages-Spiel gewesen sein könnte, wird nicht konkret ausgespro-

⁸⁶ Jaschke. In: Freibord Nr. 40 (1984), Editorial

chen. Es scheint aber, dass während der Aktion die organisatorischen Ausmaße, die ein solches Fest annimmt, erst tatsächlich realisiert wurden und es klar wird, dass eine Neuauflage eindeutig mehr professionelle Mitarbeiter (Musiker etc.) brauchen würde. Besprochen wird zudem die Rolle des Theaters in Nitschs Konzeption, die durchaus missverständliche Reaktionen erwirkte. Abermals führte es zu Verwunderung, dass die Aktionen derart durchgeplant und strukturiert waren und sich scheinbar eine von den Teilnehmern gewünschte Spontanität nicht mehr erwirken ließ. Nitsch widerspricht dem absolut. Er meint, dass es Anweisungen brauche, um das Ziel seines Theaters zu erreichen. Die Trance, die die Teilnehmer erreichen sollen, kann nicht ungeplant geschehen, es muss darauf hingearbeitet werden: „[d]as ist kein holodero, sondern ein mythischer versuch mit dramaturgisch-theatralischen mitteln wirklich in unsere abgründe hinunterzusteigen [...]“.⁸⁷

Kritisiert wurde zudem auch, dass Nitsch vor der Aktion in einer Aussendung an die Teilnehmer eindeutige Verhaltensregeln ausgesendet hatte, die dazu beitragen sollten, das Fest in seiner Zweckmäßigkeit zu unterstützen. Dies spricht absolut für eine durchwegs geplante Kunstaktion, die ihre Ziele verfolgt und nicht einen unberechenbaren Exzess hervorbringen will. Abermals scheinen unterschiedliche Erwartungshaltungen aufeinander zu prallen, die zu Missverständnissen führen. Der Konsens scheint zu sein, dass die Proben ausgeweitet werden müssten, auf mindestens ein bis zwei Monate vor der Aktion, um solche Diskussionen zukünftig (und besonders für das 6-Tages-Spiel) zu vermeiden. Auf über 20 Seiten widmet sich Wolfgang Wunderlich im Anschluss dem literarischen Werk Nitschs, das trotz seines ambivalenten Verhältnisses zur Sprache durchaus gewaltig ist, und das für die Konzeption seines Theaters absolut notwendig erscheint. Wunderlich will in seinem Essay eine verdiente Beachtung für das literarische Werk Nitschs erreichen, Freibord fungiert als geeignete Plattform für dieses Vorhaben.

Der zweite Teil des Interviews wurde in Ausgabe 43/44 (4/84) abgedruckt. Hier geht Nitsch weiterhin auf Details seiner Aufführung ein, die ihm verbesserungswürdig erscheinen bzw. unter Kritik standen. Dass das Spiel nicht ganz so ablief wie gewünscht, wird einerseits an den äußeren Umständen festgemacht, andererseits aber auch am Publikum bzw. der Gesellschaft, die von vornherein einen völlig anderen Wissens- und Bewusstseinsstand aufweisen müsste. Jaschke spricht Nitsch auch auf Kritiken an, die in der FAZ und im Falter erschienen sind, also durchaus angesehene Blätter. Auf den Angriff des Kunsthistorikers Peter Gorsen in der FAZ, der schreibt, dass „es letzten endes doch nur um die selbstdarstellung des künstlers

⁸⁷ Nitsch. In: Freibord Nr. 40 (1984), S. 83

geht“⁸⁸ und die Spielteilnehmer um die Abreaktionsekstase gebracht wurden, reagiert Nitsch einsichtig. Er gibt zu, dass es diesmal nicht möglich war diese mit den Akteuren und dem Publikum zu bewältigen, die Grenze konnte noch nicht soweit vermischt werden, dass die Erfahrung für alle möglich gewesen wäre. Nitsch schließt das für spätere Aktionen jedoch nicht aus. Jaschke stellt noch einige Fragen zu Nitschs Auffassung von Theater bzw. seiner allgemeinen Intentionen hinsichtlich seiner Aktionen. Insgesamt gesehen gibt das Interview sehr persönliche und ehrliche Einblicke, Nitsch nimmt Kritik an ihm und seiner Arbeit durchaus auch an, begründet jedoch all seine Entscheidungen hinsichtlich seines Konzeptes ohne sich zu rechtfertigen. Die freundlich gesinnte Atmosphäre zwischen ihm und Jaschke trägt sicherlich dazu bei.

In Heft 45 (1/1985) wird der Beitrag *das orgien mysterien theater – ein theater der sinne* publiziert. Darin geht Nitsch auf das Konzept seines O.M. Theaters ein, das alle 5 Sinne (Stichwort Synästhesie) beanspruchen soll und somit ein reales Geschehen erforderlich macht. Darüber hinaus versucht er zu erklären, warum das Element des Todes bzw. des Fleisches und generell eher üblicherweise Ekel verursachende Stoffe in seinem Theater so essentiell sind und seiner Meinung nach besonders intensives Empfinden hervorrufen. Nitsch beruft sich hier auch auf andere Künstler wie Rembrandt, Kokoschka und Chaim Soutine, die ebenfalls ein Interesse an Eingeweiden und geschlachtetem Tier hatten, genauso wie in der christlichen Malerei, bei der die Passion und Tötung Christi ein wiederkehrendes Thema darstellt.

In Ausgabe 49/50 (5/6 1985) wird ein Essay von Hermann Nitsch *zur Musik der 80. Aktion* in Prinzendorf veröffentlicht. Dazu äußert sich der Künstler grundsätzlich über die in seinem Theater verwendete Musik bzw. seiner Annäherung an Lärmsysteme, die in diesem verwendet werden. Der Schrei als organische psychophysische Lärmäußerung ist in seiner Konzeption von ursprünglicher Bedeutung und hat aufdeckenden Charakter. Intellektuelle Kontrolle soll überwunden und Unbewusstes ans Tageslicht gebracht werden. Der Gehörsinn als Teil seines synästhetischen Theaters hat also seine durchgängige Wichtigkeit und spielt eine stets präsente Rolle in der Konzeption des O.M. Theaters. Nitsch erwähnt zudem die absolute Beeinflussung durch John Cage und sein Stück „das geöffnete Fenster“, das für die Erweiterung seines Musikbegriffes verantwortlich ist. Es folgt eine Auflistung der beteiligten Instrumente und Orchestergruppen während der 80. Aktion in Prinzendorf. Dass hier ein Bezug zu Fluxus besteht, zeigt sich auch durch den anschließenden Abdruck eines Werks von Jackson Mac Low (*Phonemicon from „Hereford Bosons 1“* 1984).

⁸⁸ Gorsen, zitiert nach Jaschke. In: Freibord Nr. 43/44 (1984), S. 49

Darauf folgt 1986 in Heft 54 ein Auszug aus *zur Architektur des O.M. Theaters* (1969), ein Jahr später in der ersten Fluxus Nummer (Heft 60) wird Nitsch zum Gespräch über Fluxus, den Wiener Aktionismus und CUMA gebeten (19.8.1987, Schloss Prinzendorf). Dabei werden zunächst die Parallelen zwischen Nitschs Arbeit und Fluxus besprochen. Abgesehen davon, dass Nitsch eine gute freundschaftliche Beziehung zu vielen Fluxus Künstlern pflegte und immer wieder Treffen stattfanden, gibt er auch zu, dass zwischen ihren jeweiligen Arbeitsweisen durchaus Gemeinsamkeiten bestehen. Diese sieht er vor allem im Arbeiten mit konkreten Elementen, bzw. konkreten Objekten und konkreten Vorgängen. Dennoch gibt Nitsch zu verstehen, dass es doch bedeutende ideologische und philosophische Unterschiede gibt, zumindest was seine eigene Kunst betrifft. Auch wenn einzelne Fluxus Künstler jeweils eigene Zielsetzungen hatten, so sieht er doch einen gemeinsamen Protest gegen herkömmliche Kunst. Nitsch selbst hingegen meint, dass er nie etwas gegen herkömmliche Kunst gehabt hätte, aber etwas Neues machen wollte. Zusätzlich sieht er bei den amerikanischen Fluxus Künstlern einen dadaistischen Einfluss. Nach diesem kurzen Austausch folgt die Vorstellung von Nitschs Projekt CUMA, das er als „groß angelegte inszenierung von realen geschehnissen“⁸⁹ beschreibt. Dabei handelt es sich um ein 3 Tage und 4 Nächte dauerndes Fest in Cuma, einer in der Nähe von Neapel liegenden alten griechischen Siedlung. Dabei sollen insbesondere Elemente des klassischen Theaters bedient werden, indem abgesehen von den Aktionsritualen jeden Abend ein Ödipusdrama aufgeführt wird. Zusätzlich kommt der Sprache eine besondere Bedeutung zu, Nitsch beschreibt es als „[...] sprachform, die kurz vorm ausbrechen zum aktionismus ist, eine sprache, die zum bersten voll ist mit sinnlichen eindrücken, mit sinnesempfindungen [...]“⁹⁰ Anschließend an das Gespräch wird ein Auszug aus den Partituren abgedruckt, inklusive Ankündigung über das Erscheinen der vollständigen Ausgabe im Verlag des O.M. Theaters. Der gesamte Beitrag ist insofern interessant, als dass erstmals eine klare Parallele zwischen Fluxus und Wiener Aktionismus gezogen wird bzw. dass Nitsch hier Stellung bezieht. Auch wenn in Heft 64, der zweiten Fluxus-Nummer, von Jaschke festgestellt wird, dass Hermann Nitsch nicht der Fluxus-Bewegung zuzurechnen ist, so gibt es doch eine direkte Beziehung zwischen den Kunstrichtungen bzw. ihren Protagonisten.

Erst fünf Jahre später erscheint der nächste Text von/über Nitsch, in der 80. Ausgabe (2/92). Hier wird die bereits erwähnte Eröffnungsrede zur Ausstellung in der Galerie Krinzinger⁹¹ abgedruckt. Nitsch geht hier zunächst auf die Anfänge und Beweggründe zur Entstehung des

⁸⁹ Nitsch. In: Freibord Nr. 60 (1987), o.S.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ausstellung vom 25.2. – 25.4. 1992 – Hermann Nitsch – Fleisch, Blut, Farbe

Wiener Aktionismus ein. Einen weitaus längeren Abschnitt widmet er jedoch aus damals aktuellem Anlass der Kommune Otto Mühls, dessen Beweggründe er verteidigt und klarzustellen versucht. Nitsch mutmaßt, dass das radikale Urteil, das über Mühl gefällt wurde⁹², nicht nur dem Künstler und seinen Taten galt, sondern auch eine Abrechnung mit dem Wiener Aktionismus sein sollte. Nitsch verteidigt Mühl insbesondere als Künstler, dem Beachtung und Respekt gebührt, da er mit seinen Aktionen, Plastiken etc. Großes für die Kunst geleistet hat und vergleicht ihn auch mit anderen berühmten Künstlern, die mit dem Gesetz in Konflikt kamen bzw. Straftaten begingen (wie z.B. Caravaggio, Kleist, Verlaine, Wilde, etc.).

Weitere Publikationen sind: 1996 wird in der 97. Ausgabe ein Auszug aus der Wortdichtung II veröffentlicht (die gesamte Fassung erscheint im Freibord Verlag, Sonderreihe 41), 1997 in der 100. Ausgabe ein Auszug aus den Partituren des 6-Tage-Spiels, 1998 wird die komplette Partitur des 6-Tage-Spiels im Freibord Verlag herausgebracht. Danach wird es etwas ruhiger, der Künstler bleibt dennoch präsent, immer wieder erscheinen Artikel über ihn, z.B. 2004 in Ausgabe 129/130 durch Gerhard Jaschke, dessen Laudatio auf Nitsch zur Überreichung der Ehrenmedaille der Stadt Wien abgedruckt wird, sowie 2007 und 2010 durch Wieland Schmid, der sich in Freibord 139 mit *Der Lust am Dionysischen* bzw. der Eröffnung der Retrospektive Hermann Nitsch in der Nationalgalerie im Martin-Gropius-Bau in Berlin beschäftigt sowie sich in zwei Artikeln der Ausgabe 147/148 Fragen zu *Nitsch als Maler* und *Nitsch ohne Skandale* stellt. Es bleibt ohne Zweifel, dass die Arbeiten des Künstlers stets eine direkte Verbindung zu Freibord und Gerhard Jaschke haben werden. Die Veröffentlichungen sorgen einerseits für eine stetige Präsenz der Arbeit bzw. der Aktionen für die Öffentlichkeit, in einem wertfreien Rahmen und andererseits für eine aufrechte Verbindung zwischen Literatur und Aktionskunst.

3.5. DIE NOTWENDIGKEIT DER GRÜNDUNG VON FREIBORD

Als Hans F. Prokop im Jahr 1970 eine *Bibliographie der Österreichischen Literaturzeitschriften seit 1945* publizierte, zählte er insgesamt 27 Zeitschriften. 1992 waren es bereits 80 bis 90, seitdem sind vor allem durch das Medium Internet eine Vielzahl an neuen Formaten, wie Lite-

⁹² Otto Mühl gründete 1974 seine Kommune Friedrichshof im Nordburgenland, 1991 wurde er wegen Sittlichkeitsdelikten zu 7 Jahren Haft verurteilt (Schurian 2013. URL: <http://derstandard.at/1369361719976/Aktionskuenstler-Otto-Muehl-87-jaehrig-gestorben>, 28.11.2013)

raturblogs etc. entstanden, sodass es schwieriger wird, eine Abgrenzung und genaue Anzahl festzumachen. Interessant ist jedoch, dass eine entscheidende Erhöhung Mitte der 1970er Jahre stattgefunden hat. Als Hauptgründe können einerseits eine erweiterte öffentliche Förderung, andererseits das verstärkte Bedürfnis regionaler literarischer Zirkel nach Gehör und Öffentlichkeit aufgezählt werden. Insgesamt gesehen verbreiterte sich auch der Themenkreis, es wurden vermehrt politische und kulturpolitische Inhalte aufgegriffen, auch eine Verknüpfung von Literatur mit bildender Kunst war keine Ausnahme mehr. Die Ausweitung mancher Blätter zu Kleinverlagen war nur noch ein logischer Schritt in der neu gefundenen Emanzipation der Autoren und Herausgeber.⁹³ Dass für Freiburg all diese eben genannten Entscheidungen zutrafen und treffen zeigt, dass es sich bei der Gründung um keine Ausnahmeerscheinung handelte. Dass die Zeitschrift trotzdem nicht einfach eine von vielen ist, beweist u.a. die Entstehungsgeschichte bzw. die dazugehörigen Beweggründe.

Gerhard Jaschke und Hermann Schürer befanden sich vor und während dem Entschluss zur Gründung in einer Zeit, die einerseits von Verdrängung, Verdeckung und Zensur geprägt und in der andererseits eine allgemeine Aufbruchsstimmung nicht zu verleugnen war. Dass die Situation besonders in Österreich, das sich immer noch weigerte, die Verantwortlichkeit des zweiten Weltkrieges auszusprechen bzw. diese anzunehmen, für junge Autoren aufwühlend und schwierig war, wurde bereits dargelegt. Die Eigengründung einer Literaturzeitschrift, die als Sprachrohr für die neue Generation, die nicht mehr verdrängen wollte, dienen sollte, war scheinbar nur die logische Folge für Schürer und Jaschke und somit ein wichtiger Schritt zur Selbstbestimmung. In seiner *Einladung zur Abrechnung* (1970) spricht sich Schürer bereits über die Doppelmoral aus, die auch vor dem österreichischen Journalismus nicht Halt macht:

Diese tendenziöse Logik dieses unter falscher Flagge segeln diese erbärmliche Ausschaltung der natürlichen Emotion dieser Bluff des intellektuellen Formalismus findet die Lösung im Doppelleben: hie öffentlich hie privat. In Büchern: Primitivistische Inhalte die offizielle öffentliche Meinung – privat: Zyniker. Das aber ist das Kennzeichen des Journalismus und das Gesicht der Presse. Hut ab Trauerminute Tusch Orden Warten auf den Nachlaß. Demokratische Banausen versudeln Druckerschwärze. Das nennt sich dann Furche Wort in die Zeit Heute oder gar die Neuen Wege (zum Auswandern oder Sprache wechseln?) Ich habe hier und dort noch ein Hühnchen zu rupfen.⁹⁴

Schürer spricht hier explizit andere Zeitschriften an, die seiner Meinung nach nicht lesenswert sind und (s)ein Bedarf an neuem, ehrlichem und mutigem Material wird deutlich. Dass er

⁹³ Vgl. Würtz; Renner (1992), S. 4f.

⁹⁴ Schürer (1970), S. 1

selbst dazu beisteuern würde, war hier schon vorauszusehen. In Gerhard Jaschke fand er schließlich einen Freund und Kollegen, der seine Ansichten zur literarischen Situation in Österreich teilte. Gemeinsam galt es, den nationalen Literaturbetrieb aufzumischen und neue Impulse zu geben bzw. ausgewählten Autoren, Künstlern (und sich selbst) eine Stimme zu verleihen.

4. FREIBORD 1976 - 2012

Der Entschluss zur Gründung ist immer nur der erste Schritt im Aufbau einer Zeitschrift. Überlegt werden müssen Finanzierung, Programm, Auswahl der Autoren sowie Vertrieb und Verkauf. Im Falle von Freibord übernahmen diese Entscheidungen vornehmlich die beiden Herausgeber Gerhard Jaschke und Hermann Schürrer, spätestens seit dem Tod Schürriers 1986 (bzw. seit der 30. Ausgabe von Freibord) hat Jaschke die alleinige Hauptverantwortlichkeit übernommen. An ihm lag und liegt es seit nun fast 40 Jahren, eine literarische Zeitschrift in Österreich herauszugeben, mit Sicherheit kein leichtes Unterfangen. Dieses Kapitel befasst sich nun mit den Einzelheiten der Gründung, den Herausgebern und ihrer Arbeit sowie dem allgemeinen Konzept bzw. den Inhalten der Hefte. Abschließend soll die Rezeption von Freibord in Österreich ein abgerundetes Gesamtbild schaffen.

4.1. DIE HERAUSGEBER: GERHARD JASCHKE UND HERMANN SCHÜRRER

Die Entstehung von Freibord ist insbesondere zwei Menschen zu verdanken: Gerhard Jaschke und Hermann Schürrer. Erst nachdem die beiden Schriftsteller zur Übereinkunft kamen, eine Literaturzeitschrift zu gründen, um ein Gegengewicht zur damaligen Zeitschriftenszene zu schaffen, konnten die restlichen Mitglieder mobilisiert werden. Gerhard Jaschke schreibt nach dem Tod Schürriers an dessen Schwester, dass es ohne ihn nicht zur Gründung von Freibord gekommen wäre.⁹⁵ Aus diesem Grund sollen die beiden unmittelbarsten Gründungsmitglieder etwas näher vorgestellt werden.

⁹⁵ Brief von Jaschke, Gerhard an Hüll, Hermine (1986). In: Nachlass Hermann Schürrer, Box 1

Gerhard Jaschke, 1949 in Wien geboren, publizierte bereits ab 1973 eigene Texte (Prosa, Lyrik, Rezensionen, Essays) in in- und ausländischen Zeitschriften sowie Anthologien und Katalogen, darunter befinden sich u.a. Neue Wege, Frischfleisch, Sterz, Beiträge in der Dokumentation zur Situation junger österreichischer Autoren, sowie zahlreiche Einzelveröffentlichungen. Mit Hermann Schürerer entstehen Gemeinschaftsarbeiten wie z.B. „Goethe darf kein Einakter bleiben“.⁹⁶ Die Entscheidung nach der Matura Rechtswissenschaften zu studieren, sollte nicht sein einziger akademischer Einschlag bleiben. Seit 1986 ist Jaschke Lehrbeauftragter für Literaturgeschichte an der Akademie der bildenden Künste in Wien und hielt ebenso Poetik-Vorlesungen an der Universität in Innsbruck im Jahr 1990. Jaschke ist zudem seit 1978 Mitglied der Grazer Autorenversammlung bzw. seit 2006 gemeinsam mit Christine Huber Geschäftsführer. Neben zahlreichen Preisen und Auszeichnungen, angefangen 1977 mit dem Nachwuchsstipendium für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst über 1984 das Autorenstipendium der Stadt Wien und zuletzt 2010 der Niederösterreichische Kulturpreis für Literatur, um nur einige zu nennen, ist auch die Liste seiner Veröffentlichungen beeindruckend und von einer weiten Bandbreite.⁹⁷ Die meisten seiner Arbeiten wurden zwar im Eigenverlag publiziert, es finden sich jedoch auch deutsche Häuser, wie die edition fundamental in Köln und der Universitätsverlag Siegen. Der Experimentalfilm „Narrohut“ unter der Regie von Tone Fink aus dem Jahr 1982 sowie Stücke in Zusammenarbeit mit Werner Herbst aus 1988 können ebenfalls seiner Mitarbeit zugeschrieben werden.⁹⁸

Hermann Schürerer wurde 1928 in Wolfsegg/Oberösterreich geboren und kam 1951 nach Wien, um zu studieren. Zuerst Geschichte und Psychologie, dann Englisch und Germanistik, schließlich Jus. Nachdem er jedoch einem Polizisten eine Ohrfeige verpasste und dann nicht vor dem akademischen Senat erschien, bekam er ein Verbot für alle österreichischen Hochschulen. Daraufhin arbeitete er als Assistent bei einem Werbegraphiker und widmete sich voll und ganz seiner Lyrik. Schürerer verkehrte besonders viel in Kaffeehäusern und kam des Öfteren mit dem Gesetz in Konflikt, insgesamt verbrachte er 2 Jahre im Gefängnis und 2 Jahre in der Psychiatrie. Bereits diese Zeilen lassen vermuten, dass der Schriftsteller eher durch seine Skandale als seine Lyrik für Aufsehen sorgte. Robert Menasse formulierte treffenderweise: „Als Hermann Schürerer am 29. November 1986 starb, war das zu seinen Lebzeiten erfolg-

⁹⁶ Vgl.: 5 Jahre Freibord (1980), S. 12

⁹⁷ Vgl.: N.N. (2013). URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5275> (15.09.2013)

⁹⁸ Vgl.: N.N. (2013). URL: http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5291&L=0%2Fadmin%2Ffile_manager.php%2Findex.php (16.09.2013)

reichste Werk des Dichters abgeschlossen: sein Leben“⁹⁹. Schürrer pflegte jedoch auch bewusst dieses Image, er übernachtete auf Parkbänken und wurde einige Male wegen Vagabondage angeklagt, ein Strafverfahren gegen ihn wurde jedoch eingestellt. Die Frage, ob Dichten überhaupt Arbeit sei, kam in diesem Kontext immer wieder auf. Fest steht, dass Hermann Schürrer zwar immer mehr mit seinem Verhalten als mit seinen Werken auf sich aufmerksam machte, sein Status als Lyriker wurde jedoch nie angezweifelt.

Auch wenn das literarische Schaffen Schürriers zu seinen Lebzeiten nicht von kommerziellem Erfolg gekrönt war, so lässt sich der ideelle Wert seiner Arbeiten nicht abstreiten. Er verlieh der Nachkriegsgeneration mit seinen Texten eine aufsässige und brutal ehrliche Stimme, die von Protest und aggressiver Haltung dem System gegenüber geprägt war. Schon vor der Gründung der Zeitschrift Freibord bzw. des dazugehörigen Verlages, wo viele seiner Texte abgedruckt bzw. publiziert wurden, konnte Schürrer einige Veröffentlichungen verbuchen. Sein vielleicht bekanntestes Werk „Europa: Die Toten haben nichts zu lachen“ wurde bereits 1966/67 verfasst und 1971 bei Carl Hanser aufgelegt. Die autobiographische Prosa kann als Kommentar zu seiner Existenz- und Schreibweise gelesen werden.¹⁰⁰ Zusätzlich ist der Text in jeder Hinsicht System- bzw. Staatskritisch, ebenso eine Absage an Psychiatrie/Psychologie und Europa als Gemeinschaft. Insofern ist es erstaunlich, dass seine Texte, die mittlerweile fast 50 Jahre alt sind, kaum an Aktualität verloren haben.

Schürrer publizierte seit den frühen 1970er Jahren in Zeitschriften und Reihen, sein Text „der kleinere Teil einer größeren Abrechnung“ erschien im ersten „Journal“ (1970). Im Freibord Verlag erschienen sind u.a. „Kriminelle Spielereien in der Sandkiste der Weltverbesserer. Wiener Blut zur Ergänzung der europäischen Mythomanie. Ein Märchenbuch für frühreife Erwachsene“ (Freibord Sonderreihe Nr. 3, 1977) und „Der letzte Yankedoodle vor dem Untergang der Vereinigten Staaten. Voräffung einer Liquidation“ (Freibord Sonderreihe Nr. 8, 1981) sowie zahlreiche Essays und Lyrik etc. im Rahmen der Zeitschrift. Zudem wurden einige seiner Texte in der Rampe und den Protokollen veröffentlicht.¹⁰¹ Dass Schürrer als Lyriker und Mensch von seinen Kollegen und Freunden geschätzt wurde, zeigt sich auch an der 13./14. Freibord Ausgabe, die dem 50. Geburtstag des Autors gewidmet ist. Der Band enthält neben Gedichten, Prosawerken und Theaterstücken Schürriers auch zahlreiche Texte über ihn

⁹⁹ Menasse, zitiert nach Millecker (1995), S. 144

¹⁰⁰ Vgl. Millecker (1995), S. 144

¹⁰¹ Vgl. 5 Jahre Freibord (1980), S. 10

durch Gratulanten wie Joe Berger, Gerald Bisinger, Günter Brus, Josef Enengl, Elfriede Gerstl etc.¹⁰²

Letztendlich wurde ihm auch öffentliche Anerkennung zuteil, als er 1985 den Literaturpreis der Stadt Wien erhielt. Nur ein Jahr später stirbt Schürrer durch einen Sturz in seiner Wohnung. Trotz seines aufsehenerregenden Lebens ist der Autor heutzutage eher in Vergessenheit geraten und nur noch einem eher kleinen Kreis in Österreich bekannt. Dieser aber schätzt ihn bis heute für seine Wirkkraft, wie das Zitat des Regisseurs und Aktivisten Hubsi Kramers im Rahmen einer Veranstaltung des Künstlerateliers beweist: „Er passte wie die Faust auf das Auge der permanenten österreichischen Verdrängung. Wie kein zweiter Künstler nach 1945 war er - in Schrift und Tat - ein lebender Spiegel dieses spießigen, faschistoiden Nachkriegs-Österreichs“¹⁰³

Gerhard Jaschke organisiert bis heute immer wieder Abende zu Ehren von Hermann Schürrer, bei denen seine Texte von namhaften Künstlern und Autoren gelesen werden. Beide Persönlichkeiten waren und sind ohne Zweifel Wegbereiter für mutige Literatur, die jederzeit bereit war Aufsehen zu erregen. Durch ihre Zusammenarbeit konnte ein Forum für unterschiedlichste Texte geschaffen werden, die bis heute nicht an Wirkkraft verloren haben.

4.2. ENTSTEHUNG, PRODUKTIONSBEDINGUNGEN, MITWIRKENDE

Nachdem sich Gerhard Jaschke und Hermann Schürrer darüber einig waren eine Literaturzeitschrift gründen zu wollen, entschloss sich Jaschke im November 1976 noch einige andere Mitglieder „an Bord“ zu holen. Der Zuspruch war groß und aus einer Riege von Schriftstellern, Musikern und Künstlern bildete sich schließlich das finale Sechser-Team. Dazu zählten neben Jaschke und Schürrer auch Camillo Schäfer, Ingrid Theodora Wald, Wolfgang Hemel und Bernt Burchhart. Der Name wurde von Jaschke ausgesucht, als dieser in einem Schiffsslexikon stöberte und zufällig auf „Freibord“ stieß – die Bezeichnung für den Teil eines Schiffes, der über Wasser steht. Auch wenn der Titel auf den ersten Blick nichts mit Literatur zu tun hat und außer einem Fachpublikum niemand die Verbindung zum Schiffsjargon erkennen

¹⁰² Vgl. 5 Jahre Freibord (1980), S. 14

¹⁰³ Kramer, zitiert nach Aktionsradius Wien (2008).URL: <http://aktionsradius.at/presse/11-2008/programm-11-2008.htm> (20.09.2013)

würde, impliziert der Name doch auf eine eigene Weise das Programm: eine Plattform, auf der frei von Zensur publiziert werden kann.

Die Produktion startete zunächst mit Auftrag an die Druckerei der Technischen Universität, die die einzelnen Blätter in Kartons verpackt ablieferten. Im Atelier von Ingrid Wald fanden sich die Mitarbeitenden schließlich zusammen, um die Ausgaben in mühsamer Handarbeit zu sortieren bzw. konnte diese Aufgabe nach Anweisung an eine Buchdruckerei delegiert werden. Die fertige Ausgabe wurde zunächst an Abonnenten und die „Pressepolizei“ ausgehändigt, der weitere Vertrieb an Buchhandlungen stellte sich insofern als Hindernis heraus, als dass sich das Interesse milde gesagt in Grenzen hielt. Einige wenige wie Fritsch, Winter, Heger und Hermann in Wien präsentierten die Zeitschrift sichtbar in ihren Läden, die übrig gebliebenen Ausgaben landeten in dafür vorgesehene Kisten, u.a. in der Wiener Zentralbuchhandlung. Trotz des scheinbaren Desinteresses der Buchhandlungen, schien sich die Gründung der Zeitschrift und ihr Programm in Autorenkreisen recht schnell herumgesprochen zu haben. Die Redaktion erhielt mittlerweile so viele Manuskripte, dass die dritte Ausgabe den üblichen Umfang bei weitem überschritt. Die Erkenntnis, dass dies auch mit dementsprechenden Kosten verbunden sein würde, ließ nicht lange auf sich warten. Die Mitglieder entschieden, einen Kredit aufzunehmen, denn Aufgeben war für sie keine Option.

Innerhalb der ersten fünf Jahre etablierte sich Freibord so weit, als dass mit einer Förderung des Zeitschriftenfonds des Bundeskanzleramtes etwaige Schulden beglichen werden konnten. Bernt Burchhart und Wolfgang Hemel verabschiedeten sich aus dem Team, zu viert wurde der Redaktionssitz gewechselt. Schließlich stieg auch Camillo Schäfer aus, Tassilo Blittersdorff und Werner Herbst kamen dazu. Trotzdem die Finanzierung die Mitarbeitenden immer wieder vor Herausforderungen stellten, nahmen sie diese an und schufen ein Heft nach dem anderen. Diese Arbeit wurde u.a. durch positive Aufmerksamkeit aus dem Ausland bzw. v.a. der deutschen Presse belohnt.¹⁰⁴

Dass eine Zeitschrift nicht nur vom guten Willen und harter Arbeit existieren kann, sondern auch einen ökonomischen Hintergrund, sprich Finanzierungen, benötigt, ist die bittere Realität. In Ausgabe Nr. 30 (4/82) bietet Gerhard Jaschke einen kurzen Einblick auf die Kostendeckung. Im obligatorischen Vorwort bedankt er sich zunächst bei den Subventionsstellen von Bund und Land, die jährlich 20 % seiner Unkosten decken würden. Durch den Einbezug von

¹⁰⁴ Vgl.: 5 Jahre Freibord (1980), S. 3ff.

Inserenten werden die Herstellungskosten gesenkt, Abonnenten und Leser tun ihr übriges. Dass die redaktionelle Mitarbeit und sonstige Hilfe bei der Entstehung unentgeltlich zur Verfügung gestellt wird, versteht sich fast von selbst. Jaschke dankt zudem den Buchhändlern, die sich der Zeitschrift annehmen und den beitragenden Autoren sowie den Druckereien, die „immer geduldig auf ihre Bezahlung zuwarteten“¹⁰⁵. Es ist davon auszugehen, dass sich die Finanzierung über die Jahre nicht merklich verändert hat. Markus Köhle listet unter Förderungen/Finanzierungen für Freibord folgende Stellen auf: Bund, Stadt Wien, Land Tirol (H 105), Land Steiermark (H 122), Stadt Graz (H 93); Sonderprojektfonds der Österreichischen Hochschülerschaft (H 57), Kunstverein Wien; Inerate; Abos“¹⁰⁶ Der Verkaufspreis unterlag immer wieder Schwankungen, die jedoch auch immer mit den unterschiedlichen Ausgaben bzw. Seitenzahlen zu tun haben. Die eben genannte Nr. 30 kostete noch ATS 70,- bei mind. 184 Seiten. Die Freibord Nr. 100 aus dem Jahr 1997 kommt auf ATS 210,- bei mind. 250 Seiten. Im Jahr 2007 liegt der Preis bei € 9,- und einem Umfang von mind. 92 Seiten. Eine deutliche Preissteigerung ist also zu erkennen, die Gründe hierfür liegen höchstwahrscheinlich in den steigenden Produktionskosten.

Im Jahr 1981 führte eine Zusammenarbeit mit den Wiener Alternativfestwochen jedoch fast beinahe zum Ruin der Zeitschrift. Die Auflage wurde für das Heft 23 auf 5000 Stück angehoben (sonst 1000 lt. Kurier 22.7.1977), in der Hoffnung auf eine breitere Leserschaft durch das Festival. Leider konnte dieses Ziel nicht erreicht werden, stattdessen saßen die Herausgeber auf einem Schuldenberg von insgesamt 250.000 ATS, der das Unternehmen stark gefährdete.¹⁰⁷ Jaschke kommentierte die finanzielle Lage in Heft 27:

Notgedrungen (aus finanziellen Gründen) zwei Jahreszeiten überspringend, stellt sich die Zeitschrift im 7.Jahr ihres Bestehens halt mittendrin im Blätter- und Kastanienfall ein – diesmal mit einem Hang zum Philosophischen und Verrückten, wobei jedoch das eine das andere nicht ausschließt.¹⁰⁸

Der Vorfall bedeutete zwar nicht das Ende von Freibord, lässt aber einen Blick auf die finanziellen Gefahren zu, die durch die Herausgabe einer Zeitschrift immer bestehen. Umso bemerkenswerter ist es, dass sich die Redaktion, bzw. Jaschke auch durch diesen Zwischenfall nicht beirren ließ und selbst im darauffolgenden Jahr regulär 4 Ausgaben erschienen sind.

¹⁰⁵ Jaschke. In: Freibord Nr. 30 (1982), S. 1

¹⁰⁶ Köhle (2008), S. 370

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 377

¹⁰⁸ Jaschke. In: Freibord Nr. 27 (1982), S. 2

4.3. KONZEPT, PROGRAMM, THEMEN

Von Beginn an will Freibord eine Plattform bieten, die dem Leser von jeglicher Ideologie befreite Denkanstöße vermittelt, ohne in eine bestimmte Schublade zu passen. Der anfängliche Untertitel *Kulturpolitische Gazette* vermittelt zwar auch sozial-politisches Engagement, das auch niemals negiert wird, dennoch entscheidet sich Jaschke ab der 30. Ausgabe für den neuen Untertitel *Zeitschrift für Literatur und Kunst*, der die Bandbreite etwas weiter umfasst und beschreibt.

Die erste Ausgabe der Zeitschrift erscheint im März 1976. Bereits hier werden Haltung und Motivation der Mitwirkenden verdeutlicht, einzelne Stellungnahmen und Aussagen weisen auf die Programmauswahl des Heftes hin. Besonders klar wird dies zunächst durch das von Hermann Schürer verfasste Statement auf Seite 4, das gleich als erster Text der Zeitschrift die passende Einleitung bietet:

Da die Massenmedien und die tägliche persönlichkeitszerstörende Plackerei dazu führen und verführen nicht mehr zu denken, haben wir uns entschlossen, diese Zeitschrift zu publizieren. Wir steuern auf den amorphen Konsumenten und diese amorphe Gesellschaft zu, nicht um zu integrieren, sonder um zu profilieren und zu demaskieren. (...) Der integrierte Gebildete ist ein Umweltverschmutzer, dessen Opfer vorläufig der Unwissende und Nichtinformierte, letzthin aber diese Welt ist. Der kritik- und konfrontationsfähige Mensch ist die letzte Chance des Menschen. Benutzen wir die Lupe und das Fernrohr, werden wir sicher vieles zu sehen bekommen, was sehenswert und sehensnotwendig ist, gerade weil es sich bewußt verhüllt, verbirgt, maskiert. Wer einen Gegenstand, einen Menschen, eine Idee, eine Ideologie, nicht mindestens von drei Seiten sehen und verstehen lernen will, bleibt Analphabet und kann weder etwas akzeptieren noch negieren. Er lallt sich schlicht durchs 20. Jahrhundert, mag er sein wo er will, rechts, links oder in der Mitte, wie er meint...

ER STEHT NIRGENDWO!!!

Es gibt eine Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. Wir wollen in dieser Zeitschrift auch eine Dokumentationsstelle für neuere österreichische Schweinereien einrichten. Fundierte Beiträge werden publiziert.¹⁰⁹

Schürer gibt unmissverständlich zu verstehen, dass sich die Zeitschrift von den üblichen Massenmedien abheben und solche Leser erreichen will, die selbständig denken und sich nicht von den Verführungen einer Konsumgesellschaft blenden lassen wollen. Vielmehr sieht er es sogar als Aufgabe von Freibord diverse Missstände zu entlarven und aufzudecken. Dass dabei besonders die österreichische Gesellschaft bzw. Medienlandschaft im Blickfeld steht, wird nicht erst durch den letzten Absatz deutlich. Schürer kritisiert eine Haltung, die pro-

¹⁰⁹ Schürer. In: Freibord Nr. 1 (1976), S. 4

grammatisch für das Nachkriegsösterreich ist – eine Gesellschaft, die die Dinge nicht von allen Seiten betrachten will, sondern bereitwillig eine vorgesetzte vermeintliche Wahrheit akzeptiert, ohne sie zu hinterfragen. Dass Schürer nicht davor zurückschreckt, die Dinge offen beim Namen zu nennen, ist die eine Sache. Dass beschlossen wird, diesen Text als ersten einer neuen Zeitschrift abzdrukken, zeigt unmissverständlich die unkonventionelle Linie auf, die eingeschlagen werden soll.

Der Beitrag von Wolfgang Hemel *Wo Sprache nicht mehr zu Wort kommt, kommt Gewalt zum Zug* als dritter Text der ersten Ausgabe widmet sich ebenfalls den Massenmedien, die eine Sprachlosigkeit fördern, insbesondere durch die „sprachlose Reduktion in Medien, in Werbung und im sogenannten Realismus“¹¹⁰. Dass der Titel auch scheinbar das Credo der Gruppe ist, wie in der Jubiläumsausgabe zum fünfjährigen Erscheinen von Freibord zu sehen ist – ein Foto zeigt alle Gründungsmitglieder, darunter die Zeilen *Wo die Sprache nicht zu Wort kommt beginnt die Gewalt* - spricht nur noch eindeutiger für die Wichtigkeit dieser Aussage. Wiederum scheint hier auch die scheinbare Sprachlosigkeit bzw. das nicht miteinander sprechen oder das nicht darüber sprechen gemeint zu sein, das die damalige Zeit so unmittelbar und doch nur unterschwellig beherrscht.

Ein Plädoyer an die Macht der Sprache ist auch das *Kleine Nachwort*, von Gerhard Jaschke und Ingrid Theodora Wald verfasst. Die Autoren beziehen sich in diesem Text auf die Documenta 5 in Kassel (1972) und hier auf Künstler wie Joseph Beuys und Ben Vautier, die im Rahmen der Veranstaltung die Sprache in den Mittelpunkt stellten. Vautier betont in seinem *Ausschöpfungssyllogismus* die Einheit von Kunst und Leben bzw. stellt die Problematik zwischen Kunst und Kunstverständnis anhand folgender Formel dar:

- Kunst ist die Ausschöpfung aller Möglichkeiten
- Eine der Möglichkeiten ist die Kunst selbst
- Aber es ist unmöglich, die Kunst zu ändern, wenn man den Menschen nicht ändert...¹¹¹

Bereits hier zeigt sich, dass sich Freibord nicht nur als rein literarische Zeitschrift versteht, sondern die Brücke zur Kunst und ihren unterschiedlichen Ausprägungen schlagen möchte.

¹¹⁰ Hemel. In: Freibord Nr. 1 (1976), S. 6

¹¹¹ Jaschke, Wald. In: Freibord Nr. 1 (1976), S. 81

Dass Ben Vautier ein bekannter Fluxus-Künstler ist, soll hier nur am Rande erwähnt werden. Wichtig ist zunächst, dass sich die Zeitschrift bereits ab der ersten Ausgabe programmtechnisch definiert und abgrenzt. Insofern wird auch eine systemkritische Haltung noch einmal betont, denn „jeder Staat, wie immer er auch politisch ausgerichtet sein mag, hat vor allem, glaub ich, eins vor Augen: seine Bürger zu braven Kuschzwergern emporzupäppeln, um auch ‚richtig‘ funktionieren zu können“¹¹², so Jaschke und Wald. Es scheint also naheliegend, dass Freibord diesen Strukturen mithilfe von Sprache und Kunst den Kampf ansagen und eine autonome und individuell gestaltete Gesellschaft fördern möchte.

Die allgemeine Textauswahl ist zunächst eher national ausgerichtet, was auch dem Hintergrund der Gründung entspricht. Österreichische Autoren sollen gefördert werden und in Freibord ein Forum finden, das ihre Texte frei von Zensur veröffentlicht. Dass dabei auch gleichzeitig die damalige Literaturszene abgebildet wird, ist ein interessanter Nebeneffekt. Dies wird vor allem in Ausgabe 4 und 6 deutlich, die unter dem Thema Lyrik standen. Texte von u.a. Erich Fried, Elfriede Gerstl, Gerald Bisinger, Hedwig Katscher, Camillo Schaefer, Eugen Bartmer, Reinhard Priessnitz, Valie Export, Hermann Schürer, Helmut Zenker, Kurt Klinger, Jutta Schutting und Wernker Kofler wurden ebenso abgedruckt wie Autorenbiographien mit dazugehörigem Foto. Der Leser konnte sich also ein besonders gutes Bild von den damals aktuellen Größen der österreichischen Literaturszene machen.¹¹³

Besonders häufig finden sich jedoch auch Texte der Herausgeber sowie der Redaktionsmitglieder, es werden zudem immer wieder zeitgemäße politisch ausgerichtete Essays publiziert, so z.B. bezüglich der damals aktuellen Diskussion zu Zwentendorf. Die Mischung aus bekannteren und eher unbekannteren Autoren ist relativ ausgeglichen, Zugpferde wie Peter Altenberg, Erich Fried und Ernst Jandl werden ebenso publiziert wie junge aufstrebende oder in Vergessenheit geratene Schreiber. So widmet sich Freibord Nr. 11/12 ganz dem Werk von Richard Zach, einem österreichischen Widerstandskämpfer, der 1943 mit nur 24 Jahren im Zuchthaus Brandenburg ermordet wurde. Zur allgemeinen Einordnung der Textsorten schreibt Markus Köhle: „Prosa und Lyrik (experimentelle Texte und Visuelle Poesie), literaturwissenschaftliche Beiträge, Essays, Porträts, Nachrufe, Kommentare, Veranstaltungsankündigungen, Rezensionen, bildende Kunst.“¹¹⁴

¹¹² Jaschke; Wald. In: Freibord Nr. 1 (1976), S. 81

¹¹³ Vgl. Köhle (2008), S. 376f.

¹¹⁴ Ebd., S. 372

Eine Mischung aus literarischen und kultur- bzw. gesellschaftskritischen Texten ist ebenso zu finden wie zahlreiche Fotografien und Drucke von unterschiedlichen Künstlern. Immer wieder widmet sich die Zeitschrift auch ganz bestimmten Themenkreisen, wie z.B. die Nr. 68 über Kitsch anlässlich der gleichnamigen Veranstaltung der GAV und Alten Schmiede im Jahr 1989 oder der Nr. 73 zu Fluxus (1990). Nach 1977 erschien zusätzlich die Freibord Sonderreihe. Zu finden sind hier u.a. Hermann Schürriers *Kriminelle Spielereien in der Sandkiste der Weltverbesserer* (SR 3), Gerhard Jaschkes *Windschiff einer ersten Blindschrift, Gedichte und Zeichnungen, mit einem Nachwort von Hermann Schürrier* (SR 4), und Camillo Schaefers *Peter Altenberg – ein biografischer Essay mit zahlreichen Fotos* (SR 10). Dass hier wiederum den Redaktionsmitgliedern ein Vorrang gelassen wurde und diese dem Verlag besonders zu Beginn zu Selbstveröffentlichungen nutzten, ist durchaus offensichtlich. Zusätzlich zu den Manuskripten wurden im Verlag auch Postkarten, Plakate, Sonderdrucke (hier ist vor allem die Gemeinschaftsarbeit von Schürrier und Jaschke *Goethe darf kein Einakter bleiben* zu erwähnen) sowie Kunstbücher und Mappen herausgebracht.

Markus Köhle stellt fest, dass seit den 1990er Jahren die Themenhefte immer seltener wurden und sich die Ausgaben hinsichtlich ihrer Textauswahl immer ähnlicher wurden.¹¹⁵ Neben bereits etablierten Autoren wird jedoch immer noch viel Raum für Jungschriftsteller gelassen, so z.B. auch für Thomas Ballhausen (u.a.).

4.4. REZEPTION IN ÖSTERREICH

In der 9. Ausgabe (1978) von Freibord wird auf die letzten 3 Jahre der Zeitschrift zurück geblickt, insbesondere auch auf die bisherige Rezeption in Österreich. Abgedruckt wird u.a. ein Artikel aus dem Kurier vom 22. April 1977, von Wolfgang Broer verfasst. Die Einleitung liest sich folgendermaßen:

Im Fleckerlteppich der heimischen Publizistik kommt dieser Zeitschrift eine besondere Rolle und Bedeutung zu, indem sie endlich einmal anders als die anderen ist, direkt und unverblümt. Dieses Lob spendet Otto Breicha der kulturpolitischen Gazette „Freibord“, die der KURIER heute im Rahmen seiner lockeren Serie über Österreichs Kulturzeitschriften vorstellt.¹¹⁶

¹¹⁵ Vgl. Köhle (2008), S. 378

¹¹⁶ Broer. In: Freibord Nr. 9 (1978), S. 2

Im Artikel wird also die Zeitschrift kurz vorgestellt, es werden Textzeilen aus Freibord wiedergegeben, die die inhaltliche Bandbreite bzw. die politische Ausrichtung der Autoren und Herausgeber darstellen soll. Zitiert wird u.a. ein Gedicht von Hugo Huppert über den Einsturz der Reichsbrücke. Broer interpretiert die Zeilen so, dass Huppert in lyrischer Form behaupten würde, die Brücke sei aufgrund ihrer Erbauung während des Austrofaschismus eingestürzt. U.a. anhand dieses Beispiels erkennt er eine ideologische Ausrichtung der Schreiber bzw. der Redakteure, die Jaschke in Freibord Nr. 1 zurückweist bzw. klar stellt, dass keine bestimmte Ideologie vorherrschen würde. Abschließend stellt Broer das Magazin unter faktischen Gesichtspunkten vor. Er berichtet, dass es vom Unterrichtsministerium mit 10.000 Schilling Starhilfesubvention gefördert wurde und eine Auflage von 1.000 Stück besitzt, die auch abgesetzt wird. Ebenso erwähnt er Stückpreis sowie Preis im Abonnement und wie bzw. wo man die Zeitschrift erwerben kann. Der Artikel ist grundsätzlich neutral gehalten, anhand der Textbeispiele erhält der Kurier-Leser einen Überblick über die Themen der ersten Ausgaben und kann so entscheiden, ob dies von weiterem Interesse ist.

Dem Artikel ist jedoch noch ein Briefverkehr zwischen Jaschke und Broer beigelegt bzw. auf der linken Seite daneben abgedruckt, der den Bericht noch aufschlussreicher werden lässt. Bereits einen Tag nach Erscheinen schrieb Jaschke Broer an, um ihn auf einige Fehlinformationen hinzuweisen, die er in seinem Bericht formuliert hatte. So ist zunächst der Abonnementspreis falsch angegeben worden (600 statt den korrekten 200 Schilling für 6 Hefte), Korrekturen bietet Jaschke auch bezüglich der Bandbreite der Autoren (hinsichtlich des Reichsbrücken-Gedichts) sowie einiger falsch zugeordneter Zitate an. Broer antwortet recht rasch, nur einige Tage darauf erhält Jaschke eine Antwort zu seinem Brief. In dieser rechtfertigt sich Broer bezüglich der Fehler und schreibt, dass z.B. die falsch angegebenen Preise in der Setzerei passiert wären, das falsch zugeordnete Zitat (Jaschke statt Schürerer) ebenfalls ein Missverständnis sei aufgrund fehlender Informationen und schließlich bezüglich des Gedichts von Huppert, das er einer links gerichteten Orientierung des Blattes einordnete. Er schreibt dazu:

Es verwundert mich, daß sie widersprechen, daß „Freibord“ eine Zeitung sei, die im gesamten nicht linksorientiert sei, Links-sein ist doch keine Schande. Wenn Sie auch „nichtlinke“ Autoren zu Wort kommen lassen, ist es noch lange kein Beweis für einen neutralen Standpunkt, den ich übrigens durchaus bedauern würde.¹¹⁷

¹¹⁷ Broer. In: Freibord Nr. 9 (1978), S. 1

Abschließend schreibt Broer, er hoffe, dass sein Artikel die gewünschte Werbewirksamkeit gehabt hätte. Jaschke antwortet abermals nur einige Tage später, um zu betonen, dass es sich bei seinem ersten Brief keineswegs um Vorwürfe, sondern allein um eine Richtigstellung gehandelt hätte. Er schreibt ebenso, dass er bezüglich des linksgerichtet seins nicht widersprochen und Broer das offensichtlich falsch aufgefasst hätte. Eine bemerkbare Werbewirkung konnte er leider nicht feststellen, Jaschke bedankt sich dennoch für das Bemühen und den Artikel an sich.¹¹⁸ Hier zeigt sich, dass Jaschke überaus motiviert ist, sein Magazin den Tatsachen entsprechend zu werben, auch wenn die Bitte um Richtigstellung nicht erhört wird. Es ist ihm wichtig, verständlicherweise, dass sowohl Preis als auch Namen der Autoren und politische Ausrichtung korrekt wiedergegeben werden. Dass der Kurier bzw. Wolfgang Broer es nicht für notwendig erachtet, eine Richtigstellung zu drucken, erweckt den Eindruck, dass die Zeitschrift (vorerst) nicht ernst genug genommen wird.

Einige Leserkommentare werden auf den nächsten beiden linksbündigen Seiten abgedruckt. Hier ist zunächst auffällig, dass sowohl positive als auch negative Rezensionen veröffentlicht werden, die Redaktion also Wert legt auf ein vollständiges Bild und sich nicht nur selbst in einem guten Licht darstellen möchte. Die Kommentare reichen von Autoren, die sich für ihre Veröffentlichung bedanken über Privatpersonen, die ihre Meinung zu Beiträgen äußern sowie Verlage, das ORF-Literaturmagazin, den Ministerialrat des BMfUK und einige mehr. Der Autor Max Riccabona bedankt sich für die Zusendung der 8. Ausgabe von Freibord inklusive seines Beitrags sowie die Erwähnung seines Namens im Zusammenhang mit Joseph Roth in einem Radiointerview. Alfred Zach bedankt sich in seinem Kommentar für die Zusendung einer Freibord Ausgabe und ebenso für das Interesse von Gerhard Jaschke, das seinem Bruder Richard Zach entgegengebracht wird. Alfred Zach bietet in dem veröffentlichten Brief seine Unterstützung bezüglich der Materialien seines Bruders an und sieht darin eine notwendige Bewusstmachung der Geschehnisse des zweiten Weltkriegs. Richard Zach, 1943 im Zuchthaus von den Nazis ermordet, wurde, wie bereits erwähnt, nachfolgend die Ausgabe 11/12 gewidmet.

Einen Beschwerdebrief sendete Hofrat Dr. Albert Massiczek, seinerzeit Bibliothekar der Akademie für bildende Künste in Wien, ein. In diesem echauffiert er sich insbesondere um ein Wort, das im Artikel von Camillo Schäfer „Engelbert, oh Engelbert“ der ersten Ausgabe von Freibord abgedruckt wird:

¹¹⁸ Vgl. Jaschke. In: Freibord Nr. 9 (1978), S. 1

FREIBORD war für mich ein neues Wort. So assoziierte ich frei: etwas Neues, Unkonventionelles, Erfrischendes. Als ich zu lesen anfang, fand ich da und dort Neuformuliertes. Auch Unsinniges: „erscheint periodisch in loser Folge“ (S. 82). Und dann glaubte ich zu träumen: „Börsenjuden“ (S. 63ff). Als ob in Österreich nie einen Schönerer, nie Lueger, Hitler, Murer, Novak, Globocnik, als ob es nie Auschwitz, Treblinka, Majdanek gegeben hätte! Solch unreflektierte Verwendung eines „Begriffs“, den eine von Brutalität und Stumpfsinn trotzende Geschichte hervorgebracht hat, schlägt zwangsläufig ins Brutale und in den Stumpfsinn.¹¹⁹

Es ist nicht festzustellen, inwieweit Schäfer den Begriff „ernst“ gemeint hat. Wahrscheinlich ist, dass er ihn als Provokation benutzt hat, um immer noch andauernde Vorurteile und Missstände aufzuzeigen. Dass sich aber ein Leser wie Herr Massiczek darüber beschwert und dieser Brief auch abgedruckt wird, zeigt zumindest auch, dass ein Diskurs stattfindet und das Thema nicht (mehr) totgeschwiegen wird. Auch dafür sind Literaturzeitschriften bzw. insbesondere Freibord wichtig, um die Kommunikation zwischen Leser und Autor/Herausgeber anzutreiben und kulturpolitische Themen, vor allem auch umstrittene, zu fördern.

Nicht nur Privatpersonen oder Schriftsteller äußerten sich zur Zeitschrift. Von offizieller Seite schreibt u.a. das ORF-Literaturmagazin: „die seit längerer Zeit engagierteste österreichische Literaturzeitschrift“¹²⁰ und der MAD-Verlag in Hamburg: „[...] aus österreich gibt es immer wieder überraschungen, sodaß mir wien wie ein großer irrgarten, in dem vieles versteckt ist, vorkommt.“¹²¹ Auch Dr. Tremnitschka vom BMfUK äußerte sich positiv: „[...] daß die Art und Weise, wie sie mit geringstem materiellem Aufwand vernünftige Aktivitäten setzen, mir persönlich sehr gefällt.“¹²² Für die Zeitschrift war es sicherlich von Bedeutung, auch von literaturbetrieblicher bzw. staatlicher Seite eine gute Rückmeldung zu erhalten und dies nicht nur aus Werbe- bzw. finanziellen Gründen, sondern auch, weil es sich nicht um Anerkennung aus dem engsten Kreis handelt, die vermutlich subjektiver ausfallen würde. Eine Beschwerde von Edith Müller, die sich mit dipl. psych. Krankenschwester des Psychiatrischen Krankenhauses Wien 14 angibt, stößt jedoch auf derartiges Unverständnis von Seiten der Redaktion, dass die Rückantwort auf ihren Brief ebenfalls abgedruckt wurde. Worüber genau sich Frau Müller echauffiert, ist leider nicht ersichtlich, nur dass es sich um die 6. Ausgabe der Zeitschrift handelt, die eine Fortsetzung der in Nr. 4 begonnen Lyrik-Anthologie darstellt, aber auch Texte der Redaktionsmitglieder Schürer, Jaschke und Schaefer enthält. Die Beschwerde scheint

¹¹⁹ Massiczek. In: Freibord Nr. 9 (1978), S. 3

¹²⁰ N.N. In: Freibord Nr. 9 (1978), S. 5

¹²¹ Ebd.

¹²² Tremnitschka. In: Freibord Nr. 9 (1978), S. 5

jedoch recht ausführlich und auf mehrere veröffentlichte Arbeiten bezogen zu sein, die Antwort der Redaktion darauf ist alles andere als freundlich:

Es freut uns, daß wir endlich eine Autorität gefunden haben, die eindeutig feststellt, wer Dichter bzw. Dichterin ist und wer nicht. Das haben Sie wahrscheinlich von den Wiener Psychiatern gelernt, die weit und breit als Nieten berüchtigt sind. Könnten Sie sich das Mitgliederverzeichnis des Österreichischen PEN und der Grazer Autorenversammlung besorgen und die notwendigen Streichungen vornehmen? Wir würden sehr gerne diesen Beiträge veröffentlichen, ja, wir würden sogar Ihre Korrektur der internationalen PEN-Mitgliedschaft bringen. Das wäre schon lange fällig. Über Wiener Psychiatrie können Sie nachlesen bei Hermann Schürer: Europa: die Toten haben nichts zu lachen, bzw. Neues Forum März/April 1971. Wir hoffen, daß Sie im Bett nicht so frustriert sind wie vor der Schreibmaschine, Mit vorzüglicher Hochachtung, FREIBORD [...]¹²³

Es ist nicht festzustellen, welches der Redaktionsmitglieder die Antwort verfasst hat. Der Verweis auf Hermann Schürer lässt aber vermuten, dass er es wahrscheinlich nicht selbst war (oder aber vielleicht gerade deswegen). Interessant ist hier jedoch die emotionale Art und Weise, mit der auf die Beschwerde eingegangen wird. Besonders der letzte Satz, der die Frau persönlich angreift, lässt darauf schließen, dass die Schreiberin einen wunden Punkt getroffen hat.

Abgesehen von den Leserbriefen wurden noch einige weitere Rezensionen aus österreichischen Zeitungen abgedruckt, die alle eher positiv auf Freibord reagierten. Die Mödlinger Zeitung schreibt im Jahr 1977 aufgrund einer „Besetzung“ des Mödlinger Festsaals durch die „Freibord-Leute“ über die Zeitschrift und ihre Mitglieder. Ein anderer Ausschnitt beschreibt einen Vorfall, der sich bei einer Lesung der Zeitschrift im Theseustempel ereignete, als die Veranstaltung am Nationalfeiertag 1976 von Neonazis gestürmt wurde. Ein Artikel der Tiroler Zeitung von 1977 befasst sich mit einem in Freibord veröffentlichten Gedicht von Erich Fried „Warum schreibst du Gedichte“ bzw. mit der gesamten Ausgabe und der darin abgedruckten Lyrik. Schließlich wird Freibord auch in der Arbeiterzeitung aus dem Jahr 1977 erwähnt und besprochen, der Beitrag wurde ebenfalls in Nr. 9 veröffentlicht.

Die Rezensionen zur Zeitschrift haben sich im Laufe der Zeit insofern gewandelt, als dass es heutzutage mehr um die veröffentlichte Literatur als um die Schaffenden geht. Freibord hat sich etabliert und besteht seit nun mehr als 35 Jahren. Die anfängliche stark politisch motivierte „Aufsässigkeit“ ist zwar unterschwellig noch vorhanden, wick aber dennoch einer dem

¹²³ N.N. In: Freibord Nr. 9 (1978), S. 5

Niveau und der Qualität verpflichteten Schreibweise. Besprechungen in Zeitungen sind rar geworden, es finden sich höchstens Veranstaltungstipps, die im Bezug zu Freiburg stehen, v.a. für Lesungen. Im Handbuch österreichischer und südtiroler Literaturzeitschriften 1970 – 2004 gibt Markus Köhle als eine der letzten in einer Tageszeitung erschienen Rezension einen Artikel von Bettina Steiner an (die Presse, 2.1. 1998). Unter dem Titel „Bücherbord – frei für das noch nicht Etablierte“ schreibt sie folgendes:

Es ist jene „undisziplinierte“, keine Richtlinien oder Einengungen tolerierende Auswahl, die auch sonst diese Zeitschrift für Literatur und Kunst beherrscht. Erst in der Zusammenstellung, so Jaschke, liegt der Reiz. Beiträge zur traditionellen Literatur Madagaskars stehen neben Aufsätzen über das Phänomen Klatsch, hochwissenschaftliche Arbeiten über die ‚Literatur als selbstorganisiertes System‘ neben einer Auswahl von Anagrammen... Man kann das für willkürlich halten – oder aber bemerken, daß Jaschke als Verleger den Prämissen jener Kunstrichtungen folgt, die er ganz besonders schätzt: visuelle Poesie, Aktionismus und ‚Fluxus‘. Allesamt untergraben sie Grenzen zwischen Wort und Bild, Kunst und Nicht-Kunst, Poesie und Alltag, stellen Vielfalt entschieden vor methodische Einseitigkeit.¹²⁴

Es lässt sich also feststellen, dass auch spätere Pressestimmen die Auswahl an Texten und Beiträgen als positiv hervorheben bzw. den experimentellen und eigenwilligen Ansatz loben. Ansonsten haben es sich hauptsächlich Literaturblogs zur Aufgabe gemacht, das Bestehen der Zeitschrift weiterhin zu kommentieren. So z.B. die *Edition das Labor*, die unter dem Namen KUNO – Kulturnotizen zu Kunst, Musik und Poesie einen Beitrag zum 35jährigem Bestehen von Freiburg eine Rezension verfasst hat.¹²⁵

Abschließend ist zu sagen, dass die Zeitschrift Freiburg vor allem dem kreativen Schaffen von Gerhard Jaschke zu verdanken ist, der seit der 30. Ausgabe die alleinige Verantwortung für die Herausgabe übernommen hat. In österreichischen Literaturkreisen bereits früh für seine Leistungen geschätzt, erhielt er schließlich 1993 auch den Mainzer V.O. Stomps Preis für „herausragende kleinverlegerische Leistungen“.¹²⁶ Besonders bemerkenswert ist die Hingabe, mit der sich Jaschke immer noch für sein Lebenswerk einsetzt, trotz gesundheitlicher Einbußen. Mit der Ausgabe 157/158 (2012) wurde zwar die vorerst letzte Freiburg Nummer veröffentlicht, es wird jedoch fortlaufend an neuen Projekten gearbeitet. Zu erwähnen ist hier das neue Konzept von Jaschke unter dem Titel *Feribord*, das seit 2013 in Umlauf gebracht wird. Dabei handelt es sich um Heftchen im A6 Format, die entweder einzelnen Autoren gewidmet

¹²⁴ Steiner, zitiert nach Köhle (2008), S. 379

¹²⁵ Vgl.: Hagedorn (2012). URL: <http://www.editiondaslabor.de/blog/?p=3549> (13.10.2013)

¹²⁶ Vgl.: Köhle (2008), S. 378

sind oder Lyrik von verschiedenen Dichtern abdruckt. Erschienen sind bisher 7 Nummern, die aktuellste im November 2013. Rückseitig wird geklärt, dass es sich dabei um ein „reinstes Liebhaberprodukt, das nicht in den Handel gelangt“¹²⁷ handelt, auch nicht abonniert werden kann und die gesamte Auflage verschenkt wird. Die Frage, ob Feribord Freibord ersetzen würde, wird in Heftchen 4 beantwortet: „Keineswegs, es ist nur so, daß der bislang getätigte Aufwand in keinem Verhältnis zum erhofften Feedback stand [...]“¹²⁸ Freibord scheint demnach nur zu pausieren bzw. Platz für neue und zeitgemäße (und in der Produktion günstigere) Formate zu machen.

5. FLUXUS

Seitdem das Phänomen Fluxus existiert, ist es schwierig genau einzuordnen, was es überhaupt ist. Dies liegt zunächst daran, dass selbst die Künstler, die zu Fluxus gezählt werden, nicht einig darüber sind bzw. jeder einen eigenen Ansatz hat. Hinzu kommt, dass sich die Bewegung (die laut einigen Vertretern eigentlich keine ist) aus verschiedenen Bereichen entwickelt hat bzw. diese in sich vereinigt. Im Gegensatz zu anderen Kunstrichtungen, die relativ genau abgegrenzt und eingeordnet werden können, sind bei Fluxus viele Fragen ungeklärt bzw. nicht eindeutig zu beantworten. Sich dem Thema zu nähern erfordert also eine gewisse Einschränkung, da nicht allen Ansätzen und Behauptungen gefolgt werden kann. Abgesehen von den vielen Uneinigkeiten existieren jedoch auch einige Fixpunkte, die klar formuliert wurden und die als Richtungsweisung herangezogen werden können.

Im Rahmen dieser Arbeit ist es nun von Interesse zunächst eine kurze Entstehungsgeschichte nachzuzeichnen, bei der die wesentlichen Einflüsse zur Formung von Fluxus mit einbezogen bzw. näher erläutert werden. Dies betrifft mit Sicherheit mehr Aspekte als in dieser Arbeit behandelt werden können und da eine Auswahl getroffen werden musste, wird im Folgenden besonders auf den Faktor Zufall, Events & Fluxkits sowie das Konzept der Intermedialität eingegangen. Genauso wichtig sind der Aspekt des musikalischen Ursprungs und insbesondere die Arbeit von John Cage, die Fluxus eindeutig mitprägten bzw. erst möglich machte. Um das Gesamtbild zu erweitern, wird auf einzelne Künstler und ihre Ansichten zu Fluxus bzw. in Verknüpfung mit Freibord auf ihre dort publizierten Arbeiten eingegangen. Auf diesem Weg sollen die wichtigsten Fragen bezüglich Fluxus, was und wer das eigentlich ist, ob es immer

¹²⁷ Jaschke (2013). In: Feribord Nr. 7

¹²⁸ Jaschke (2013). In: Feribord Nr. 4

noch existiert und wieso gerade diese Bewegung eine so große Wirkkraft auf den Herausgeber von Freibord hatte, geklärt werden.

5.1. HISTORISCHER HINTERGRUND – ENTSTEHUNG, VERWIRKLICHUNG

Die Entstehung von Fluxus kann im Wesentlichen an drei Eckpfeilern nachgezeichnet werden. Zunächst durch die wesentliche Verknüpfung mit experimenteller Musik bzw. der Klasse von John Cage. Dann durch die Leitfigur George Maciunas und seine Vision bzw. sein Konzept der Bewegung. Und schließlich durch das Festum Fluxorum Fluxus in Wiesbaden 1962, bei dem sich die Fluxus Künstler erstmalig als Gruppe zeigten und dessen Aufführungsdatum als Anfangspunkt markiert werden kann.

Die Klasse von John Cage, der zwischen 1957 und 1959 an der New School for Social Research in New York unterrichtete, war von unbedingter Bedeutung für die Entwicklung von Fluxus und sollte sich als Schmelztiegel und kreative Zusammenkunft von verschiedensten Künstlern erweisen, die in weiterer Folge mit Fluxus in Verbindung gebracht wurden. Es nahmen u.a. George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow und Florence Tarlow teil sowie einige weitere namhafte Akteure der zukünftigen Kunstbewegung. Cages Ansätze und Überlegungen prägten seine Schüler, sie experimentierten mit Zufallsgeneratoren in unterschiedlichste Richtungen, mit Musik, Lyrik und Performances. Dabei war besonders die Einbindung des Alltäglichen von großer Wichtigkeit. Die regelmäßigen Zusammentreffen ermöglichten einen Austausch unter den Künstlern, sie konnten ihre Werke vorstellen, untereinander austesten und kamen gleichzeitig mit neuen Ansätzen in Verbindung. George Brecht entwickelte während dieser Zeit die Event Score Technik, die seitdem von so gut wie jedem Fluxus-Künstler angewendet wurde. Dabei werden alltägliche Handlungen zu Performances umgewandelt, wie z.B. das Keyhole Event (1962), das die Geschehnisse auf der anderen Seite der Türe, die durch das Schlüsselloch beobachtet werden können, als Event gelten lässt. Ein weiteres Beispiel ist Water Yam (1963), wobei ein Behälter die Wassertropfen eines anderen Behältnisses auffängt. Die Verwendung von alltäglichen Gebrauchsgegenständen, die in Events umgewandelt werden, ist ein typischer Aspekt der Fluxus Kunst. Jackson Mac Low produzierte während dieser fruchtbaren Zeit mehrere zufallsgenerierte Gedichte, Allan Kaprow entwickelte den Terminus Happening im Rahmen der Klasse 1958, der damit eine experimentelle, multimediale Form von Theater beschreiben wollte. Nach dem Ende der Klasse zeigte sich, dass dies erst der Anfang war.

Die Initiierung von Fluxus kann nicht nur den Vereinigten Staaten zugeordnet werden. Besonders in Deutschland entwickelte sich relativ zeitgleich eine ähnliche Linie, mit experimenteller Musik als Basis gefolgt von zukünftigen Fluxus Künstlern als Anhänger. In Darmstadt leitete der Komponist Karlheinz Stockhausen einen Kurs, der u.a. von LaMonte Young (1950) und Nam June Paik (1957-58) besucht wurde. Der Kreis um Stockhausen entwickelte sich ebenfalls zu einem Schmelztiegel für verschiedenste Künstler, die später mit Fluxus in Verbindung gebracht werden sollte. Hierzu zählen neben den oben genannten auch Emmett Williams, Wolf Vostell und Benjamin Patterson. Zu erwähnen ist noch, dass diese Entwicklungen nicht nur zur selben Zeit sondern ebenso in Interaktion miteinander stattfanden. Insofern kann behauptet werden, dass besonders die Fluxus Bewegung, die sich aus unterschiedlichen Kulturen, Ländern und Sprachen entwickeln konnte, einerseits als besonders international und andererseits als multimedial und interdisziplinär beschrieben werden kann.¹²⁹

Abgesehen von dem wesentlichen Einfluss der Cage Klasse, auf den im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher eingegangen wird, war es doch ein anderer Mann, der den Namen und die Bewegung initiierte und bekannt machte: George Maciunas. Er gilt als der eigentliche Begründer, nicht zuletzt weil er gleichzeitig auch Namensgeber war. Im Jahr 1961 soll er Yoko Ono das Wort in einem Wörterbuch während einer ihrer Ausstellungen in der AG Gallery gezeigt haben. Fluxus stammt vom lateinischen *fluere* ab, also strömen, fließen und passt von der Assoziation her genau auf das von Maciunas intendierte Programm – der in der Kunst notwendige und durchgängige Fluss, der alles unweigerlich miteinander in Verbindung bringt. Die erste schriftliche Erwähnung von Fluxus stammt ebenfalls von ihm, eine auf Litauisch verfasste Notiz, mit der er einen Vortrag bewerben wollte.¹³⁰ Doch Maciunas war alles andere als unumstritten innerhalb der Fluxus Gruppe. Die Führungsrolle, die er übernahm, wurde ihm nicht zugeteilt, er beanspruchte sie mehr oder weniger einfach für sich. Seine Vorliebe für Diagramme und Listen lebte er u.a. auch damit aus, dass er immer wieder neu festlegte, wer zu Fluxus gehörte und wer nicht. Das führte auch dazu, dass er Leute ausschloss, die heute eigentlich als fixer Bestandteil von Fluxus angesehen werden, so wie Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik und Emmett Williams. Die Diagramme wurden zwar oft geändert und erweitert, über die oben genannten Künstler herrschte jedoch immer Uneinigkeit. Um 1973 verfasste Maciunas ein riesiges Diagramm¹³¹, das die Geschichte von Fluxus darstellen sollte, es gilt jedoch als unvollständig, genauso wie das *Fluxus Manifesto* aus dem Jahr 1962,

¹²⁹ Vgl. Higgins, Hannah (2002), S. 1-12

¹³⁰ Vgl.: Schmidt-Burkhardt (2011), S. 9

¹³¹ Der Startpunkt des Diagramms ist 1948, John Cage bildet den Anfang und bleibt immer zentrale Figur.

das von keinem der Künstler unterschrieben wurde, auch nicht von Maciunas selbst.¹³² Was jedoch immer betont wurde, war die Wichtigkeit von John Cage und seine zentrale Rolle in der Entstehung von Fluxus. Maciunas war jedoch nie sein direkter Schüler, sondern besuchte stattdessen die Klasse von Richard Maxfield an der New School, um dort elektronische Musik zu studieren. Dort lernte er La Monte Young kennen und schließlich die restlichen Mitglieder, deren Treffpunkt hauptsächlich die AG Gallery und Yoko Onos Loft war.¹³³

Das Festum Fluxorum in Wiesbaden (September 1962) war das erste von sieben Fluxus Festivals, das in den Jahren 1962 und 1963 in Europa abgehalten wurden. Es folgten Kopenhagen (November 1962), Paris (Dezember 1962), Düsseldorf (Februar 1963), Amsterdam (Juni 1963), Den Haag (Juni 1963) und Nizza (Sommer 1963). Die Idee zu dieser Europa Tour kam hauptsächlich von Maciunas, der damit sein ursprünglich geplantes Magazin namens Fluxus und seine experimentelle Arbeit publik machen wollte. Gemeinsam mit einigen anderen Künstlern, darunter Paik, Vostell und Williams entwickelte er ein Programm vor der Thematik *Very New Music*. Ein Grund für die Vielfältigkeit und Uneinigkeit bezüglich der Fluxus Bewegung und ihren Richtlinien ist hier zu finden: All die erwähnten Künstler waren bereits vor der „Gründung“ kreativ tätig, unter dem Namen Fluxus wurde zunächst einfach ein weiterer Kanal beschrieben ihre Arbeiten einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Das ursprünglich geplante Vorhaben, eine Reihe von Festivals zu organisieren, die sich mit „New Music“ beschäftigten, also hauptsächlich mit experimentellen Ausformungen von konkreter Musik über elektronische Elemente bis hin zu Piano-/Instrumentalstücken, entwickelte sich schließlich zu einer gemeinsamen Triebkraft, aus der Fluxus geboren werden sollte.

Auch wenn es beim ersten Festival in Wiesbaden noch Unstimmigkeiten bezüglich der unterschiedlichen Ambitionen einzelner Künstler gab, so sorgte dies doch dafür, dass sich der Kreis um Fluxus verdichtete und schließlich eine Kerngruppe bildete. Gemeinsam wurde ein Programm erarbeitet, dessen Aufführungen später untrennbar mit Fluxus in Verbindung gebracht wurden. Das Festival in Düsseldorf von 2. – 3. Februar 1963 gilt schließlich als Höhepunkt der Zusammenarbeit und auch als Ausgangspunkt für die weitere Fluxus Bewegung. In Düsseldorf wurden u.a. Arbeiten von Emmett Williams, Joseph Beuys, Wolf Vostell, George Brecht, Dick Higgins und George Maciunas aufgeführt.¹³⁴ Der Beitrag von Ben Patterson mit

¹³² Vgl.: Friedman (1991), S. 189f.

¹³³ Vgl.: Miller (1990), S. 228

¹³⁴ Vgl.: Smith (1998), S.7ff.

seinem Stück *Paper Piece* soll als Beispiel für den Modus der Aufführungen herangezogen werden:

Two performers entered the stage from the wings carrying a large 3' x 15' sheet of paper, which they then held over the heads of the front of the audience. At the same time, sounds of crumpling and tearing paper could be heard from behind the on-stage paper screen, in which a number of small holes began to appear. The piece of paper held over the audience's heads was then dropped as shreds and balls of paper were thrown over the screen and out into the audience. As the small holes grew larger, performers could be seen behind the screen. The initial two performers carried another large sheet out over the audience and from this a number of printed sheets of letter-sized paper were dumped onto the audience. On one side of these sheets was a kind of manifesto [...] The performance of *Paper Piece* ended as the paper screen was gradually torn to shreds, leaving a paper-strewn stage.¹³⁵

Das öffentliche Interesse an den Festivals war relativ groß, es wurden Beiträge im Fernsehen gebracht, darüber geredet und geschrieben. Dies führte dazu, dass die Performer als Gruppe angesehen wurden und folglich die Kunst, die sie aufführten, als Kunstrichtung bzw. Bewegung. Dies war zwar im Sinne von George Maciunas, die meisten anderen Fluxus Künstler wehrten sich jedoch gegen diese Bezeichnungen. Bis heute wird zwar immer wieder von der Fluxus Bewegung gesprochen, einzelne Künstler betonen jedoch immer die Falschheit dieser Aussage.¹³⁶ Seitdem wurde immer wieder darüber diskutiert was Fluxus ist oder nicht ist, viele der Künstler formulierten jeweils ihre eigenen Ansichten dazu, wie im weiteren Verlauf noch zu bemerken sein wird. Eine der Erläuterungen von Dick Higgins beschreibt jedoch schon sehr prägnant, was Fluxus ausmacht und abgrenzt:

- A series of publications produced and designed by George Maciunas;
- The name of our group of artists;
- The kind of works associated with these publications, artists and performances which we did (and do) together;
- Any other activities which were in the lineage or tradition which was built up, over a period of time, that are associated with the publications, artists or performances (such as fluxfeasts).¹³⁷

¹³⁵ Smith (1998), S. 3f.

¹³⁶ Vgl. Higgins, Dick (1998), S. 220f.

¹³⁷ Ebd.

5.2. WESENTLICHE EINFLÜSSE - AUSFÜHRUNG

Im den folgenden Unterkapiteln soll nun ein genauerer Blick auf Einflüsse und Ausführung von Fluxus Kunst gelegt werden. Hier wird nun besonders die Rolle des Zufalls bzw. eine ausführliche Beschreibung der Events und Fluxkits geboten sowie das Konzept der Intermedialität betrachtet.

5.2.1. ZUFALL

Die Einwirkung des Zufalls bei Fluxus ergibt sich insbesondere durch den Einfluss von John Cage. Er war es, der sich intensiv mit dem Thema auseinandersetzte und viele seiner Kompositionen „zufällig“ entstehen ließ. Trotzdem sich die Methode innerhalb von Fluxus nicht durchgehend durchsetzen konnte, spielt das Konzept doch eine weittragende Rolle sowohl in Musik als auch bildnerischer Kunst (hier z.B. bei Jackson Pollock), die beide für die Entstehung von Fluxus als Kunstrichtung maßgeblich waren. Aus diesem Grund soll der Thematik, besonders hinsichtlich der Arbeit von John Cage, etwas näher auf den Grund gegangen werden.

John Cages Beschäftigung mit dem Zufall geht zunächst ein intensives Interesse für den Zen-Buddhismus voraus. In seinen Überlegungen zur Schöpfung und Existenz der Menschheit fand für ihn ein wichtiger Bewußtseinsprozeß statt, der für seine Arbeit durchaus bedeutsam war. In den 1950er Jahren, als Cage den Zufall als Kompositionsmethode erstmalig anwendet, ist die vorherrschende Strömung die serielle Musik, aufgebaut auf der von Arnold Schönberg begründeten Zwölftontechnik. Hier ist vor allem totale Ordnung und Konstruktion maßgeblich, also genau das Gegenteil von dem, was Cage sich vornimmt, obwohl seine Technik auf den Grundlagen der seriellen Musik aufgebaut ist. Für ihn spielten nicht mehr nur die Töne und ihre Beziehung zueinander eine Rolle, sondern auch das, was dazwischen passierte. Folglich setzte er bewusst Momente der Stille ein, die unterschiedlich lang andauern konnten. Dies hatte für Cage eine tiefere Bedeutung, die Momente des Schweigens repräsentierten eine gewisse Dauer, folglich die Zeit in ihrer ursprünglichsten Form.¹³⁸

¹³⁸ Vgl.: Lecke (1994), S. 188f.

Die Zeit ist es, die über das Leben und den Tod jedes Tones und jeder Stille befindet, sie belebt beide zugleich, sie gehört also zum Intimsten des Tones, wie zum Intimsten der Stille, und in dieser Hinsicht besteht sie nicht einmal an sich, sondern kommt jedesmal neu zum Vorschein.¹³⁹

Sowohl Ton und Stille haben demnach ihre eigene Zeit und Cage macht es sich zur Aufgabe diese wirken bzw. sie einfach sein zu lassen. Die Arbeit mit Zufallsoperationen sieht er schließlich als Mittel, eine Komposition nicht als seine persönliche Schöpfung zu produzieren, sondern den Dingen ihren natürlichen Lauf zu lassen – hier wird bereits der Einfluss des Zen Buddhismus deutlich. Die Einbindung des *I-Ging*, das chinesische Orakel bzw. *Buch der Wandlungen*, scheint ein logischer Schritt zu sein. 1951 benutzt Cage es zum ersten Mal, um eine Zufallskomposition zu erstellen und zwar für das Stück *Music of Changes*. Auch wenn dieses noch relativ eng mit der Technik der seriellen Musik verbunden ist, so sind doch die Verfärbungen der Töne bereits mit dem Zufallsprinzip des I-Ging hergestellt. Cage operiert hier mit Zahlenquadraten, die Parameter werden durch Zufall ausgewählt. Radiergummispuren auf den Skizzen zu *Music of Changes* sollen zusätzlich die leeren Stellen, bzw. die noch nicht existenten Klänge bestimmen. Damit keine Harmonisierung entsteht, benutzt Cage Akkorde, die keine harmonische Funktion besitzen. Insgesamt gesehen verbinden sich die Klänge also nie zu einer zusammenhängenden Einheit und die Zeit bleibt immer unabhängig, bestimmt sich nicht aus Ereignissen und kann sich auch nicht zyklisch ordnen. Dadurch wird jeder einzelne Klang zu etwas Eigenständigem, das sich zufällig aneinander gereiht hat.¹⁴⁰

Der Zufall als Kompositionsmethode bzw. die Anwendung des I-Ging, Cage nennt es *chance operation*, sollte zu einem Markenzeichen für ihn werden. Eine wichtige Arbeit neben *Music of Changes* und ebenfalls eine frühe Komposition ist *Imaginary Landscape #4* von 1951. Das Stück ist konzipiert für 12 Radioapparate, bei denen die Frequenz zufällig gewählt wird, 24 Ausführende und einen Dirigenten. Keine Aufführung gleicht einer anderen, denn das Radioprogramm ist nicht absehbar und verändert sich auch je nach Zeit und Ort. Dass diese eigentliche Sinnlosigkeit absolut gewollt ist, verwundert nicht unbedingt. Cage beabsichtigt damit einerseits die Schärfung der Wahrnehmung und andererseits soll die Sinnlosigkeit des Lebens in einem positiv gemeinten Kontext vorgeführt werden. Dies entspricht absolut den Lehren des Zen-Buddhismus, wo versucht wird, den Dingen ihren Lauf zu lassen, ohne vorher zu wissen, was das Endergebnis sein wird. Erleuchtung ist erst durch voran gegangenes Scheitern des Verstandes bzw. der Konfrontation mit der Sinnlosigkeit möglich. Das *Koan*, eine

¹³⁹ Cage, zitiert nach Lecke (1994), S. 190

¹⁴⁰ Vgl. Lecke (1994), S. 190f.

Übung aus dem Zen-Buddhismus, soll darauf vorbereiten bzw. hinarbeiten. Dabei handelt es sich um ein Rätsel, für das es keine Lösung gibt. Damit soll gelernt werden, kausales Denken hinter sich zu lassen und Gegebenheiten einfach zu akzeptieren. Genau darauf will Cage hinaus: Die vorgefertigte Sichtweise des Zuhörers soll erschüttert werden und erfordert ein Umdenken: „Erst die Akzeptanz der ständigen Veränderung und der daraus resultierenden Unge-
wißheit führt weg von einer Kunst als Mittel der reinen Selbstdarstellung.“¹⁴¹ Dieser Ansatz leitet bereits stark zu den Ansichten der Fluxus-Mitglieder über, die eine Kunst, die für sich selbst steht und nicht den Künstler darstellen soll, propagierten.

John Cages Verbindung zu Fluxus kann nicht nur über seine Klasse an der New School abgeleitet werden, sondern auch durch sein persönliches Engagement anderen Künsten gegenüber. Gemeinsam mit dem Tänzer Merce Cunningham und dem Maler Robert Rauschenberg organisierte er z.B. ein Happening, das unter dem Namen *Untitled Event* geführt wurde. Maßgeblich war hier vor allem, dass die Handlungen den Aufführenden hauptsächlich selbst überlassen wurden, abgesehen von einfachen Anweisungsblöcken wie „Stille“, „Aktion“ oder „Inaktivität“. Peter Kloser beschreibt die Geschehnisse folgendermaßen:

Über den Zuschauern hingen die sogenannten Weißen Bilder von Rauschenberg. Cage stand auf einer Leiter und las einen Text über die Beziehung von Musik und Zen-Buddhismus sowie Auszüge von Meister Eckhards Schriften. Danach führte er, alles in allem den Zeitklammern folgend, eine Komposition für ein Radio auf. Gleichzeitig spielte Rauschenberg alte Grammophonplatten, während David Tudor auf einem präparierten Klavier spielte. Später goß Tudor Wasser von einem Topf in den anderen, während zwei im Publikum verteilte Personen Gedichte rezitierten. Cunningham und andere tanzten und Rauschenberg projizierte kurze Filme und „abstrakte Dias“ (farbige Gelatine zwischen Glas gepreßt) an die Decke. In einer Ecke spielte Jay Watt auf exotischen Instrumenten, während Kaffee von ganz in Weiß gekleideten Kellnern serviert wurde.¹⁴²

Die Beschreibung erinnert schon sehr stark an das, was bei Fluxus-Events passiert, worauf später noch genauer eingegangen wird. Es muss jedoch vorweg genommen werden, dass der Hintergrund bei Cage doch noch etwas differenzierter ist als später bei den Fluxus Künstlern. Für ihn ist die Verbindung zur menschlichen Kommunikation untereinander und generell das alltägliche Leben mit seinen Unvorhersehbarkeiten besonders inspirierend und maßgeblich.¹⁴³ Abgesehen davon spielt seine Musik immer eine Hauptrolle, während bei anderen Events ganz unterschiedliche Techniken und Methoden angewendet werden. Dennoch ist das Grund-

¹⁴¹ Kloser (1998), S. 66

¹⁴² Ebd., S. 66f.

¹⁴³ Vgl.: ebd., S. 67

gerüst sehr ähnlich und eine Beeinflussung durch Cage absolut vorhanden, wie ebenfalls noch im weiteren Verlauf zu sehen sein wird.

Um die Unkonventionalität und auch Radikalität von Cages Arbeit noch besser zu verstehen, ist es notwendig, sein wohl bekanntestes und bahnbrechendstes Stück kurz zu beschreiben. Ebenso ist es auch ein Beispiel für Zufälligkeit, jedoch in einem anderen Kontext als die bisher genannten Arbeiten Cages. Ein Jahr nach *Music of Changes*, also 1952, schreibt Cage das Werk *4'33" für Klavier* und löst damit ein Erstaunen aus, das bis heute nachhallt. Bei dem Stück, das von David Tudor erstmals im selben Jahr in Woodstock uraufgeführt wurde, geht der Künstler zu einem Flügel, setzt sich hin und bleibt 4 Minuten und 33 Sekunden vor dem geschlossenen Deckel sitzen. Während dieser Zeit hebt er dreimal die Hände. Auch wenn die Beschreibung auf einen simplen Inhalt hindeutet, so ist doch hintergründig sehr viel mehr im Gange als man zunächst annehmen mag. Bei dem „stillen Stück“ geht es in erster Linie darum, dass alle Nebengeräusche, die im Normalfall entweder störend sind oder nicht beachtet werden, das Wesentliche an der Aufführung sind. Damit soll bewiesen werden, dass Stille nicht existiert bzw. bezeichnet die Stille in diesem Stück alle vom Komponisten nicht gewollten Töne. Der Faktor der Zufälligkeit ist hier ebenfalls gegeben, die Nebengeräusche können nicht von vorn herein bestimmt werden, man muss sie „sein lassen“- ganz im Sinne von Cage.

Das Werk ist auch deshalb beeindruckend, weil jede erneute Aufführung anders ist, die Nebengeräusche sind nicht wiederholbar. Abgesehen davon kann das Stück mit jedem beliebigen Instrument aufgeführt werden. Zudem wird die grundsätzliche Erwartungshaltung des Publikums, das sich zu einem Konzert einfindet, generell enttäuscht werden. Die Situation ist einerseits absurd, andererseits wird nur so die Grenze zwischen Musiker und Zuschauer aufgehoben, jeder wird auf sich selbst zurück verwiesen und ist letztlich Teil des Ganzen, das in dieser Formation immer eine neue Aufführung bedeutet. Dass vielen Teilnehmenden dennoch das Bewusstsein dafür fehlt, beklagt John Kobler. Er meint, dass oftmals nicht begriffen würde, dass die Stille während des Stücks keine ist, sondern die Umgebung voller zufälliger Geräusche sei, den Zuschauern dies jedoch nicht klar ist, weil sie kein Gehör dafür haben.¹⁴⁴

Der Zufall als Kompositionsmethode oder generell als Verfahren um Kunst zu produzieren, ist sicherlich ein spannendes Feld und für viele Künstler ein Weg, neue Ergebnisse zu erzielen. Der Zufall impliziert auch immer etwas Überraschendes und Neues, das gewollt niemals

¹⁴⁴ Vgl.: Lecke (1994), S. 192f.

hätte entstehen können. Genauso ist auch ein spielerisches Element enthalten, dass anziehend wirkt. All diese Faktoren sind auch bei Fluxus enthalten, wenn auch nicht als absolutes Maß der Dinge. Die Beeinflussung durch Cage und seine Arbeit ist jedoch bereits eindeutig zu erkennen, wie später noch näher erläutert wird.

Für Cage selbst bedeutet Zufälligkeit bzw. die Arbeit mit Zufallsoperationen eine Möglichkeit sich nicht vom menschlichen Geist einschränken zu lassen. Alles was auf dieser Welt existiert, ist für sich allein zu sehen und sollte nicht gegeneinander abgewogen werden. Die Methode der Zufälligkeit erlaubt es also, eine uneingeschränkte Wahl zu treffen und auch Faktoren mit einzubeziehen, die davor nicht zur Debatte standen.¹⁴⁵

5.2.2. FLUXKITS

Der erste Fluxkit – *Fluxus I*, wurde 1962 von George Maciunas entworfen und enthielt verschiedene Objekte, visuelle Entwürfe und Essays von 39 Künstlern aus unterschiedlichsten Richtungen. Die Objekte waren multisensorisch ausgewählt, um alle Sinne anzusprechen. In der Box waren ein Lied mit Text und Noten – hier wurden der Seh-, Tast- und Hörsinn aktiviert – eine Serviette, mit der man sich den Mund und die Finger abwischen sollte – was wiederum Tastsinn und vielleicht Geschmackssinn anspricht – ein Latexhandschuh, der durch seinen typischen Geruch wirkte und mit dem auch getastet werden sollte – Fotografien, die zu betrachten sind – Anleitungen für Performances und Musikstücke, die alle Sinne berühren würden sowie auditive und visuelle Lyrik – zum Lesen, Hören und selbst darstellen.

Bei Fluxkits geht es also primär um die persönliche Erfahrung, die gemacht werden kann. Anders als bei einem Gemälde, das etwas abbildet und der Betrachter sozusagen durch den Künstler hindurch blicken muss, bietet der Fluxkit eine rein subjektive Sichtweise. Hannah Higgins beschreibt dies folgendermaßen:

„[...] the stuff in the Fluxkit makes an experience for the handler that is the sensation contained in it; the Fluxkit is not about the sensation. The operative word about, like the word of, insists on the distance between object and user: „That is a painting about pain“ or „of a pipe“. In the Fluxkits, actual stuff is present – „That is a pom-pom“; it is not about a pom-pom unless a particular user proceeds down that path of association.“¹⁴⁶

¹⁴⁵ Cage; Lüders (1991), S. 201

¹⁴⁶ Higgins, Hannah (2002), S. 36

Eine Variation der Fluxkits sind die vom japanischen Künstler Ay-O entwickelten Finger Boxes. Dabei sind einzelne quadratische Pappwürfel in einem Fluxkit nebeneinander gereiht – ein Fluxkit würde normalerweise 15 Boxen fassen – die mit einem fingergroßen Loch versehen sind. In den Pappwürfeln befinden sich kleine Gegenstände wie Nägel, Schwämme, Watte, Haare etc., die jedoch nicht gesehen werden können. Von außen betrachtet sehen alle Behälter gleich aus, man muss also mit dem Finger hinein fühlen, um die ganze „Wahrheit“ erfahren zu können. Abgesehen davon, dass der Zeigefinger besonders sensibel ist, bedeutet das Hineingreifen auch immer ein Risiko, da man eben nicht sehen kann, was sich darin befindet. Die Fingerbox ist demnach besonders aufregend und spricht nicht nur den Tastsinn an. George Brechts *Valoche/A Flux Travel Aid* ist ähnlich wie die Finger Boxes aufgebaut, mit einer Unterteilung der kleinen Gegenstände in voneinander abgetrennten Behältnissen. Darunter finden sich Bälle in unterschiedlichen Größen, Gewicht und Anwendungen, wie z.B. Badminton Bälle u.Ä. Jedes Teil muss für sich in die Hand genommen werden, um die jeweiligen Eigenschaften kennenlernen zu können. Das Betrachten alleine würde für eine komplette Analyse nicht ausreichen.

Besonders die Fingerbox lehrt dem Betrachter, dass mit Vorsicht und Respekt vorgegangen werden muss und man nicht einfach schnell hineingreifen kann. Zusätzlich soll die Erfahrung mit anderen geteilt werden, der Fluxkit mit den Boxen soll herumgereicht werden, das Gefühlte kann und muss diskutiert werden, da man sich eigentlich nie sicher sein kann, was sich nun tatsächlich darin befindet. Zu der subjektiven Meinung kommt eine geteilte Erfahrung, die das Erlebnis noch vielschichtiger macht. Die Fluxus Künstler wollten die Sinneserfahrungen jedoch noch weiter ausreizen und experimentierten auch mit Gerüchen. Das *Smell Chess* von Takako Saito sollte die emotionale Seite, die Gerüche auslösen können, ansprechen. Dabei kommt ein Holzbrett zur Verwendung, das auf zwei Seiten Vertiefungen hat, damit kleine Phiolen darin Platz haben. Die Aufteilung der Phiolen entspricht der eines Schachbretts bzw. den dazugehörigen Figuren. Der vorgeschlagene Vorgang ähnelt dem eines echten Schachspiels: Der Teilnehmer riecht jeweils an einem Fläschchen, versucht den Geruch zu identifizieren und setzt es dann an einen anderen Platz, wie er das mit einer Schachfigur tun würde. Saito wollte damit eine Verbindung zwischen der intimen Erfahrung eines Geruches und den konventionellen Zügen der Gesellschaft (die durch das Schachspiel repräsentiert wird) aufzeigen.

1976 sollte eine große Version des Smell Chess verwirklicht werden, im Rahmen eines Flux-labyrinths in Berlin. Der Smell Room, der mit Pups-Kissen ausgestattet werden sollte, die unterschiedliche Gerüche enthalten würden, wie Teer, Haschisch oder den Duft von Blumen, wurde nie realisiert. Die Idee war jedoch, dass der Besucher, der zuerst das mit dem Körpergas assoziiertes Geräusch vernehmen würde, zunächst annehmen würde, dass ein Teilnehmer jenes produziert hätte. Erst kurz darauf würden sich unerwartete Gerüche breit machen und jeweils unterschiedliche Reaktionen hervorrufen. In beiden Varianten ist der Geruch eng mit Bewegung und sozialer Interaktion verbunden. Zusätzlich ist Duft immer stark an persönliche Erfahrungen und Erlebnisse geknüpft, was wiederum eine subjektive Sichtweise ermöglicht.¹⁴⁷

5.2.3. EVENTS

Das Konzept des Events basiert wie der Fluxkit darauf, die Sinne anzusprechen und dem Zuschauer eine möglichst subjektive und persönliche Erfahrung zu ermöglichen. Wie bereits erwähnt war es vor allem George Brecht, der das Konzept der Events für sich entdeckte, den Terminus prägte und schließlich für andere Fluxus Künstler etablierte. Den Gegensatz zu Happenings beschreibt David T. Doris:

In contrast to the constructivist tendencies of the Happenings, in which the ringing of a telephone becomes an aspect of a larger composition, Brecht isolates and focuses on the single phenomenon, revealing the multiplicity within that singularity.¹⁴⁸

Im Vordergrund steht also das Wahrnehmen einer multisensorischen Erfahrung, die durch ein einzelnes Ereignis wie das Läuten eines Telefons hervorgerufen werden kann bzw. sichtbar gemacht werden soll. Durch die Interaktion zwischen dem Ausführenden/Teilnehmenden und dem gewählten Objekt entsteht die Wahrnehmungsbandbreite.¹⁴⁹

Ein typisches Beispiel für so ein Flux-Event ist z.B. Brechts *Drip Music* (1959). Der Event Score liest sich folgendermaßen: „Drip Music – For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel“¹⁵⁰ Hier wird der Einfluss von John Cage und seinen Lehren bezüglich eines experimentellen Ansatzes in der Musik besonders deutlich: Geräusche, die innerhalb eines bestimmten zeitlichen Rahmens auftreten, werden als Musik akzeptiert. Dabei ist dies jedoch nicht so willkür-

¹⁴⁷ Vgl.: Higgins, Hannah (2002), S. 34-46

¹⁴⁸ Doris (1998), S. 97

¹⁴⁹ Vgl.: ebd.

¹⁵⁰ Friedman; Smith; Sawchyn (2002). URL: <http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> S. 22

lich wie es scheint, gefordert ist vom Zuhörer eine unbedingte Aufmerksamkeit und Konzentration, sonst wären die Geräusche reiner Lärm.¹⁵¹ Vor diesem Hintergrund wird das von Brecht konzipierte Event nun etwas durchschaubarer.

John Cage beeinflusste das Konzept der Events (und der Fluxkits) auch hinsichtlich einer philosophischen Ebene. Sein Zugang zum Zen Buddhismus, der kurz gesagt für eine pragmatische Lebensweise steht, bei der jeder Tag mit den Dingen, die zur Verfügung stehen, in einer aufmerksamen und mit allen Sinnen offenen Weise begangen werden soll, prägte viele Fluxus Künstler.¹⁵² Dieser Pragmatismus zeigt sich in einigen Fluxus Events, wie z.B. das von Mieko Shiomi's *Wind Music* (1963):

1. Raise Wind.
2. Be Blown by Wind
3. Wind at the beach,
wind in the street,
wind passing by a car.
Typhoon.¹⁵³

Auch wenn die erste Anweisung vielleicht etwas geheimnisvoll und mythisch anmutet, so ist das zu verwendende Material grundsätzlich überall vorhanden und das Event könnte demnach an jedem Ort, an dem es windig ist, durchgeführt werden. Ein Publikum ist nicht zwingend notwendig, der Vorführende kann sich völlig auf sich und die Situation konzentrieren. Demnach wäre dieses Event besonders gut dazu geeignet, sich in eine meditative Stimmung zu begeben, die Dinge so geschehen zu lassen wie sie passieren und mit allen Sinnen aufmerksam zu sein.¹⁵⁴

Die meist auf Karten oder Papier gedruckten Anweisungen nennt man Event Scores. Sie sind jedoch nicht so zwingend einzuhalten, wie es den Anschein erweckt, sondern vielmehr als Vorschlag zu betrachten. Der Ausführende bzw. Performer kann selbst entscheiden, inwieweit er sich danach richtet. Abgesehen davon ist es bei vielen Event Scores notwendig eigene Ideen bzw. die persönliche Stimmung mit einzubringen, allein schon, weil die Anweisungen sehr kurz gehalten sind. Auf diese Weise ist der Performer dazu gezwungen, seine individuel-

¹⁵¹ Vgl.: Higgins, Hannah (2002), S. 49ff.

¹⁵² Vgl.: ebd., S. 83

¹⁵³ Friedman; Smith; Sawchyn (2002). URL: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> S. 94

¹⁵⁴ Vgl.: Higgins, Hannah (2002), S. 85

le Note mit einfließen zu lassen. Die Sinnlosigkeit, die scheinbar von den Events ausgeht, ist absolut beabsichtigt, zumindest im Kontext der von Maciunas gepredigten Ideologie. Er forderte, Fluxus zu einem Teil des eigenen Alltagslebens zu machen und ohne eine beabsichtigte Ästhetik eine Aufgabe zu erledigen, sondern nur um ihrer selbst willen. Dazu passt auch das von Alison Knowles verfasste Event *Proposition* (1962), das einfach lautete: *Make a salad*. Eine Aufforderung, die einer alltäglichen Handlung entspricht, im Sinne von Fluxus jedoch eine neue Bedeutung erlangt, indem die Aufmerksamkeit voll auf diese einzelne Handlung gebracht wird und während der Aufführung sowohl dem Publikum als auch dem Performer klar wird, dass auch dieser simple Akt etwas außergewöhnliches darstellen kann. In der Fokussierung auf eine einzelne simple Handlung ist die Verbindung mit der Zen Philosophie und John Cage wieder eindeutig vorhanden.¹⁵⁵

5.2.4. INTERMEDIALITÄT

Der Bezug zu Zeitschriften bzw. dem gedruckten Wort ist bei Fluxus auch abgesehen von Freiburg vorhanden. Dass der von George Maciunas geprägte Name Fluxus daher stammt, dass er eigentlich eine von ihm gegründete Zeitschrift so benennen wollte, ist nur ein Indiz dafür. Ein besonders wichtiges textuelles Sprachrohr der Bewegung war der Verlag *Something Else Press*, der viele Schriftstücke von Fluxus Künstlern veröffentlicht hat. Der Verlag wurde von Dick Higgins gegründet, der eine literarische Plattform für Fluxus und ähnliche Avante-Garde Bewegungen schaffen wollte.

Dick Higgins prägte auch den Begriff der *Intermedialität* im Bezug auf Fluxus, der laut ihm eine der grundlegendsten Merkmale der Kunstrichtung darstellt. Im Gegensatz zu Multimedia, das mehrere Medien wie Theater, Film, Musik, Tanz etc. miteinander kombiniert, geht es bei Intermedialität im Sinne von Fluxus darum, eine Vereinbarung zwischen unterschiedlichen Medien bzw. zwischen Kunst und alltäglichen Strukturen/Mustern/Gegenständen zu finden.¹⁵⁶

Dick Higgins leitet seinen Aufsatz zur Intermedialität mit folgenden Worten ein und setzt damit einen Standard, der fortan die Fluxus Welt begleiten wird:

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems char-

¹⁵⁵ Vgl.: Doris (1998), S. 106f.

¹⁵⁶ Vgl.: Higgins, Hannah (2002), S. 91

acteristic of the kind of social thought – categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers – which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. [...] However, the social problems that characterize our time, as opposed to the political ones, no longer allow a compartmentalized approach [...] Thus the Happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and theatre. It is not governed by rules; each work determines its own form and medium according to its needs¹⁵⁷

Für Higgins sind die Arbeiten von Marcel Duchamp¹⁵⁸, die er mit denen von Pablo Picasso vergleicht, ein hervorragendes Beispiel, die Wirkkraft von Intermedialität zu belegen. Duchamps Werk, der u.a. mit *Fountain* – ein Pissoir, das als Kunstobjekt ausgestellt wurde – für Skandale sorgte, gilt für Higgins als weitaus interessanter und faszinierender als die Arbeiten von Picasso, der sozusagen „nur“ abstrakt gemalt bzw. Skulpturen geschaffen hat. Ebenso wird John Heartfield erwähnt, der mit der Vereinigung von Fotografie und Collage eine völlig neue und beeindruckende Ausdrucksform gefunden hat. Die Wirkkraft der Intermedialität ging auch auf Maler wie Allan Kaprow oder Wolf Vostell über, die sich schließlich auch auf Collagen bzw. Décollagen¹⁵⁹ spezialisierten.¹⁶⁰

Im direkten Bezug zu Fluxus lieferten Künstler wie Jackson Mac Low und George Brecht anschauliche Beispiele zur Intermedialität. Das Gedicht *2nd Gatha* (1961) von Jackson Mac Low ordnet Wörter in einer bestimmten Reihenfolge auf einem Blatt, sodass in verschiedene Richtungen gelesen werden muss – hier wird sowohl Visualität als auch Linguistik angesprochen bzw. funktioniert das visuelle Gedicht als Intermedium zwischen Bild und Text. Dieser Effekt würde noch mehr verstärkt werden, wenn die Wörter vertont werden würden. George Brechts *Word Event* (1961) kann ebenfalls der intermedialen Kunst zugeordnet werden. Dabei handelt es sich um ein aufgestelltes Exit Schild, das betrachtet, nach dem agiert werden und/oder eine Interaktion im Sinne einer Performance oder eines Theaterstückes stattfinden kann.

Es zeigt sich also, dass der Terminus Intermedialität im Sinne von Fluxus immer einen Austausch zwischen künstlerischen und alltäglichen Aspekten meint und absolut mit dem grundsätzlichen Konzept von Fluxus einhergeht.¹⁶¹

¹⁵⁷ Higgins, Dick (2001), S. 49f.

¹⁵⁸ Marcel Duchamp (1887 – 1968) war ein französischer Maler, Bildhauer und Schriftsteller, der insbesondere für seine Konzeptkunst und hier vor allem für seine ready-mades bekannt ist. (Marter 2011, S. 97)

¹⁵⁹ Dabei werden Papierstreifen von alten Plakaten abgerissen und für Collagen verwendet (siehe Zeller, Christoph (2008), S. 159)

¹⁶⁰ Vgl.: Higgins, Dick (2001), S. 49

¹⁶¹ Vgl.: Higgins, Hannah (2002), S. 91ff.

5.3. MUSIKALISCHER URSPRUNG

Dass die Entstehung von Fluxus besonders durch experimentelle Musik geprägt war, ist bereits ersichtlich, sobald man den historischen Kontext zur Entstehungsgeschichte etwas genauer betrachtet. Im Programm der von Maciunas u.a. initiierten Fluxus Festivals im Jahr 1962 und 1963 wurden insbesondere Musiker vorgestellt, die mit Geräuschen und elektronisch erzeugten Elementen arbeiteten, wie Pierre Mecure, Karl Heinz Stockhausen, Edgar Varèse u.a. Auch wenn das musikalische Programm, hauptsächlich bestehend aus Kompositionen für Piano, aber auch andere Instrumente, konkrete Musik und elektronischen Stücken, von Festival zu Festival abnahm um anderen Performances zu weichen¹⁶², so ist der musikalische Ursprung nicht von der Hand zu weisen. Noch vor den Festivals und der eigentlichen Formierung von Fluxus prägte vor allem John Cage mit seiner Arbeit die Künstler, die sich später zur Bewegung zählen würden. Insbesondere die Klasse an der New School of Social Research, die Cage leitete, inspirierte seine Schüler und damit auch Fluxus. Aus diesem Grund soll nun etwas näher auf die Cage-Klasse, ihre Wirkkraft und die mit Fluxus in Verbindung gebrachten Künstler eingegangen werden.

5.3.1. JOHN CAGE – DIE CAGE KLASSE

Der erste Kontakt von John Cage mit der New School for Social Research vor seiner eigenen Lehrtätigkeit kam durch seinen Mentor Henry Cowell¹⁶³ zustande, der dort von 1932 bis 1952 unterrichtete.¹⁶⁴ Als Cage in den 1940er Jahren dann in New York wohnte, bat ihn Cowell ab und zu für ihn den Unterricht zu übernehmen, wenn er aus terminlichen Gründen selbst keine Zeit dafür hatte. Ab den 1950er Jahren wollte Cage eine eigene Klasse übernehmen, er fühlte eine gewisse Verantwortung seinerseits zu lehren. Die New York School for Social Research schien die einzige Option zu sein, sowohl von Cage aus als auch von Schulen, die ihn aufgrund seiner unkonventionellen Ideen einstellen würde. Die Klasse *Composition of Experimental Music* sollte ein Meilenstein in der Entstehung von Fluxus sein. Sie umfasste 3 bis 12 Schüler, wobei manche immer wieder kamen und andere nur einmal erschienen. Viele der Studenten, darunter Jackson Mac Low, Al Hansen, George Brecht und Allan Kaprow wurden

¹⁶² Vgl.: Smith (1998), S. 7

¹⁶³ Henry Cowell (1897 – 1965) war einer der innovativsten amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Bereits mit 15 spielte er vor Publikum seine experimentellen Stücke auf dem Piano und studierte mit 17 an der Universität von Kalifornien bei Charles Seeger. An der New School for Social Research in New York unterrichtete er von 1932 – 1952. Zu seinen Schülern zählen neben John Cage auch Lou Harrison und George Gershwin, die sich alle von ihm beeinflusst zeigten. (Britannica, 06.10.2013)

¹⁶⁴ N.N. (2013). URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/141260/Henry-Cowell> (05.10.2013)

später der Fluxus Bewegung zugeteilt. Dass ihre Arbeit unter dem Einfluss von John Cage und seiner Musik stand, sollte einen wichtigen Beitrag zum Konzept von Fluxus leisten.

Besonders interessant an der Zusammensetzung der Klasse bzw. ihren Teilnehmern, ist die Tatsache, dass einige davon nicht unmittelbar mit experimenteller Musik oder Musik im Allgemeinen zu tun hatten, bevor sie dem Unterricht beisaßen. Al Hansen berichtet von seiner ersten Begegnung mit Cage, der ihn zunächst nach seinem Namen fragte und gleich darauf nach seiner Erfahrung mit experimenteller Musik, doch Hansen konnte keinerlei vorweisen:

Finally, he said, „But why are you here?“ It was then that I explained that I had read in Eisenstein that all the art forms meet in the film frame and if I was going to make experimental films I wanted to know more about music and the most experimental composers. This seemed to pacify him beautifully. Everyone else seemed to think that was a good idea, too.¹⁶⁵

Diese Gegebenheit zeigt, dass die Klasse nicht nur auf Musik allein ausgerichtet bzw. Studenten aus den unterschiedlichsten Richtungen willkommen waren. Dick Higgins berichtet ebenfalls von seinen Erfahrungen mit der Klasse und erzählt, wie der Ablauf des Unterrichts üblicherweise aussah. Cage gab den Studenten u.a. Aufgabenstellungen, die gelöst werden sollten, zum Beispiel, was man mit einer Gitarre und Büroklammern tun könnte. Die Lösungsvorschläge sowie andere Fragen wurden dann offen diskutiert. Stücke der Studenten wurden in der Klasse gespielt und dann besprochen. Ab und zu las Cage auch theoretische Artikel vor, z.B. der unveröffentlichte Text von Christian Wolff *on the relations of time and sound*. Higgins erwähnt hier, dass er diese Gewohnheit von Cage nicht unbedingt gut hieß und die Texte zu abstrakt und altmodisch fand. Abgesehen von diesen eher seltenen vorgetragenen theoretischen Essays wurden auch Gedichte präsentiert, u.a. von Jackson Mac Low, die sehr gut angenommen wurden. Es zeigt sich also, dass die Inhalte nicht rein musikalischer Natur waren, sondern aus unterschiedlichsten Ecken bzw. Kunstformen kamen. Higgins erzählt weiter, dass Cage aufgrund einer Reise ins Ausland auch vertreten wurde, u.a. durch Morton Feldman. Die Klasse konnte so eine Ahnung davon bekommen, wie es wäre, wenn ein rein akademisch angelegter Unterricht stattfinden würde. Feldman bevorzugte den Frontalunterricht, spielte den Studenten Chopin vor. Abschließend gibt Higgins zu verstehen, dass Cage durch seine Persönlichkeit und seinen Stil die Klasse und seine Schüler zumindest soweit geprägt hat, als dass er ihnen ein „anything goes“ - Gefühl vermitteln konnte, das schließlich jedem Einzelnen

¹⁶⁵ Hansen (1991), S. 121

auf seinem künstlerischen Weg begleiten sollte: „Ultimately, of course, this contributed to the developing of happenings.“¹⁶⁶

Im Folgenden sollen nun drei der Schüler von Cage vorgestellt werden: Allan Kaprow, George Brecht und Joe Jones. Trotzdem Kaprow und Brecht nie in Freiburg veröffentlicht wurden, müssen sie der Vollständigkeit halber und aufgrund ihrer Errungenschaften bezüglich Fluxus dennoch kurz erwähnt werden. Joe Jones wird in Zusammenhang mit Freiburg besprochen.

5.3.1.1. ALLAN KAPROW

Allan Kaprow (1927 – 2006), der von 1956 bis 1958 die Cage-Klasse besuchte, stammte so wie viele andere Fluxus Künstler aus einem wissenschaftlichen Hintergrund. Er studierte Kunstgeschichte und Malerei und sollte später selbst eine Lehrtätigkeit an verschiedenen Instituten annehmen. Besonders beeinflusst war er, abgesehen von John Cage, durch die Arbeiten von Jackson Pollock, von dessen Stil er sich zu seinen eigenen Kunstwerken inspirieren ließ. Er arbeitete zunächst im Feld des abstrakten Expressionismus und an *action collages*, entwickelte sich aber schließlich weg von einer rein zweidimensionalen Malerei hin zu einer mehr nach außen gerichteten Kunst. Sein Konzept der *Environments* umfasste Rauminstallationen, bei der unterschiedliche Elemente, wie Licht und Geräusche, zum Einsatz kamen.¹⁶⁷ Kaprow möchte mit seiner Malerei ein umfassendes Erlebnis kreieren, das den Menschen und seine Umgebung mit einbezieht:

In the present exhibition [...] we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talents for “engagement”, in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part. We ourselves are shapes [...]¹⁶⁸

Als Erweiterung der *Environments* entwickelte Kaprow die *Happenings*, als deren Gründer er gilt – wenn auch vor allem deshalb, weil er als erster das Wort in seiner Vorstellung *18 Happenings in 6 Parts* gebrauchte. Anfang Oktober 1959 fand die Vorstellung 6 Mal in der Reuben Gallery statt und sollte als Vorreiter für die weitere Entwicklung der *Happenings* maßgeblich sein. Dabei waren drei getrennte Räume im Einsatz, wobei die Zwischenwände aus halb-

¹⁶⁶ Higgins, Dick (1991), S. 124

¹⁶⁷ N.N. (2013). URL: <http://www.artnet.com/artists/allan-kaprow/> (17.11.13)

¹⁶⁸ Kaprow (2003), S. 11

durchsichtiger Plastikfolie bestanden. Die Zuschauer wechselten in den Pausen die Räume, waren also eigentlich immer Teil aller drei Vorführungen, konnten aber zwei davon nie völlig erfassen. Kaprow kombinierte dabei Elemente aus verschiedenen Kunstbereichen wie „große Wandkonstruktionen, eine Skulptur auf Rädern, konkrete (Geräusch-)Musik, Monologe, Diaprojektionen, einfache Tanzbewegungen, sowie ein Gemälde, das während der Aufführung produziert wurde.“¹⁶⁹

5.3.1.2. GEORGE BRECHT

George Brecht (1926 – 2008) ist ebenfalls ein innerhalb der Fluxus Bewegung nicht wegzudenkender Name. Der Grund hierfür liegt vor allem an seiner Entwicklung der bereits erwähnten *Event Scores*, die sich rasch als beliebte Methode unter den Künstlern verbreitete. Die kurzen Texte, meist auf Karten notiert, sollten als Vorschlag für das Abhalten von Events herangezogen werden. Als Schüler von John Cage arbeitete er zunächst an musikalisch inspirierten Event Scores, weitete diese aber schließlich auf viele andere Bereiche und Objekte aus. Zwischen 1959 und 1962 verfasste er über 100 Event Scores, die er an Freunde und andere Künstler verschickte. Das Konzept wurde schließlich innerhalb von Fluxus übernommen und weiterentwickelt. Zu seinen bekanntesten Scores zählen u.a. „Drip Music“, „Piano Piece“ und das „Word Event“, das besonders oft bei Fluxus Veranstaltungen zum Einsatz kam um das Ende eines Events zu markieren. Brecht ist zudem ebenfalls ein gutes Beispiel für den wissenschaftlichen Hintergrund, dem viele Fluxus Künstler entstammen: vor seiner völligen Hingabe zur Kunst arbeitete er erfolgreich als Chemiker und meldete sogar mehrere Patente an. Noch vor seinem Einstieg in die Cage Klasse experimentierte Brecht bereits mit Zufallsoperationen. Hier war er besonders durch Jackson Pollock beeinflusst, sein Werk *Chance-Imagery* (1957) behandelt die Geschichte des Zufalls in der Kunst und hier vor allem bei Duchamp, Pollock und Cage. Abgesehen von Fluxus werden Brechts Arbeiten auch innerhalb von Pop-Art, Minimalismus und Konzeptionskunst angesiedelt.¹⁷⁰

5.3.1.3. JOE JONES

Der in New York 1934 geborene Künstler studierte zunächst Komposition an der Hartnett Music School, bevor er zur Klasse von John Cage stieß. Dort lernte er Dick Higgins und Ali-

¹⁶⁹ Kirby (1965), S. 351

¹⁷⁰ Vgl.: Marter (2011), S. 326f.

son Knowles kennen, mit denen er 1962 nach Europa reiste, um an den Fluxus Festivals teilzunehmen.¹⁷¹ Seine Erwähnung ist insbesondere wichtig, da er der erste Fluxus Künstler ist, dessen Arbeit in Freibord abgedruckt und besprochen wird. In Ausgabe 21 vom Herbst 1980 wird die Tonbandkassette *Fluxus is dead* (Aufnahme vom 9.9.1980) von Joe Jones angekündigt, die zwecks der Ausstellung *5 Jahre Freibord – 10 Jahre Herbstpresse* in der Wiener Secession entstand. In Heft 21 wird auf die Kassette sowie die dazugehörige Broschüre mit Texten und Zeichnungen hingewiesen, mit dem Kommentar, dass es sich um Aufnahmen handelt, die in Wien und Asolo entstanden sind, Interpreten sind Peter Schrammel und Christine Jones. Darunter findet sich eine Zeichnung von Joe Jones, offenbar eine Skizze zu einer seiner Musikmaschinen. Er schreibt dazu:

Asolo is a small mountain where I live near Venice, a Music Bike would be impossible to ride up the hills. So a horse pulled Music Waggon came to my mind, on which the driver sits on top of the player piano, in the center is a steam (?), followed by a drum set. I would like to ride it around the (?) giving free concerts during the summer months.¹⁷²

Jones war insbesondere für seine Musikmaschinen bekannt, die er ebenfalls im Rahmen der oben genannten Ausstellung präsentierte. Dabei handelt es sich um von ihm zusammengebaute Maschinen, die mehrere Instrumente miteinander vereinten, z.B. Piano, Schlagzeug und Violine. Dazu benutzte er kaputte Teile, die er mit Gummiband u.ä. verband. Teilweise funktionierten die Geräte auch ohne sein Zutun, wie sein *Solar Orchestra*, das durch Sonne und Wind angetrieben wird. Zusätzlich fertigte Jones auch immer wieder Zeichnungen an, die computergeneriert hergestellt wurden und immer in Verbindung mit seiner Musik stehen.¹⁷³ Ein Beispiel dazu findet sich in Freibord Nr. 23, mit der Zeichnung *Music Project for Modern Quartet*, die hauptsächlich aus Notenzeilen, die kreisförmig angeordnet sind und unterschiedlichen darin eingefügten Symbolen besteht. Im derselben Ausgabe schreibt Jaschke einen Beitrag über Fluxus und Joe Jones, die erste Beschäftigung mit der Kunstbewegung in Freibord. In diesem wird ein kurzer Überblick gegeben, von der Bedeutung des Namens, über die Gründungsbedingungen bis hin zu John Cage. Jaschke geht näher auf das Konzept von Fluxus ein, spricht von „undefinierbarer Antikunst“¹⁷⁴ und dem oft mythisch anmutenden Ansatz, den die Künstler verfolgen. Schließlich wird Joe Jones näher erwähnt, seine bisherige Arbeit und auch die bereits vorgestellte Tonbandkassette. Jaschke betont die Wichtigkeit seiner Werke und den Erfolg der Musikmaschineninstallation im Rahmen der Ausstellung in der Wiener

¹⁷¹ Vgl.: N.N. (2013). URL: <http://www.fluxus-plus.de/joe-jones.html> (26.11.2013)

¹⁷² Jones, Joe. In: Freibord Nr. 21 (1980), S. 46

¹⁷³ Vgl.: Nakagawa (1992). URL: <http://www.sukothai.com/X.SA.07/X7.Jones.fl.html> (26.11.2013)

¹⁷⁴ Jaschke. In: Freibord Nr. 23 (1981), S. 65

Secession. Die an sich selbst gestellte Frage, warum Fluxus in den beginnenden 1980er Jahren wieder an Bedeutung gewinnt, beantwortet Jaschke mit der Ungebundenheit und Leichtigkeit, die mit Fluxus assoziiert wird und die nach den vielen schwerfälligen Strömungen wieder mehr geschätzt wird. Zusätzlich zum Artikel finden sich noch einige Zeichnungen und Skizzen von Jones sowie eine abgedruckte Postkarte, die George Brecht an ihn schrieb.

Christine Jones stellt in einem eigenen Bericht noch einmal die Musikkassette bzw. das Werk von Joe Jones etwas näher vor:

Joe Jones, ein Künstler, dem es gelingt, akustisches und optisches Erleben simultan zu ermöglichen, spricht sowohl den Zuschauer als auch den Zuhörer gleichzeitig an. Er schafft die totale Durchdringung von Plastik und Akustik! Seine Werke sind eine Symbiose von Musik und Objektkunst.¹⁷⁵

Erwähnt wird außerdem die starke Beeinflussung durch John Cage, dessen revolutionäre Errungenschaften in der Musik den Weg für Jones und andere ebneten. Seine *Deaf Tone Music Company*, mit der er 2 LPs mit Yoko Ono und John Lennon auf Green Apple herausbrachte, wird ebenfalls angeführt. Anschließend ist ein Brief von Jones an Christine und Peter abgedruckt, in dem er sich für ihre Hilfe bedankt und den Aufenthalt in Wien als finanzielles und moralisches Desaster beschreibt und er nun versuchen würde, sich selbst zu finden bzw. das Gefühl hat, sich bezüglich seiner Kunst auf einem verlorenen Pfad zu befinden. Der Brief zeigt eine sehr persönliche Seite des Künstlers, der offenbar gar nicht so selbstsicher ist, wie es vielleicht den Eindruck erweckt. Der Abdruck dieser Zeilen spricht für die journalistische Qualität von Freibord, indem versucht wird, alle Seiten des Menschen Joe Jones zu zeigen, die musikalisch/künstlerische und die menschliche. Weitere Erwähnung findet Jones noch in den beiden Fluxus Ausgaben Nr. 60 (1987) und Nr. 64 (1988), sowie in der Nr. 83 (1993) in Hommage an seinen Tod am 9.2.1993. Abgesehen von einigen Fotografien, die ihn bei seiner Arbeit zeigen und einige seiner Installationen, wurden Texte über den Künstler sowie seine Biographie abgedruckt.

5.4. VERKNÜPFUNG MIT FREIBORD – AUSGEWÄHLTE ARTIKEL

Dass die Zeitschrift Freibord immer wieder auch einzelne Themenkreise aufgreift und ihnen ganze Ausgaben widmet, wurde bereits dargelegt. Dies geschah auch hinsichtlich der Be-

¹⁷⁵ Jones, Christine. In: Freibord Nr. 23 (1981), S. 68

schäftigung mit der Kunstbewegung Fluxus, der Jaschke das komplette 73. Heft widmete (3/90). Wenn auch eine Verknüpfung mit Fluxus immer wieder in regulären Ausgaben zu finden ist, indem Artikel, Hinweise auf Ausstellungen, diverse Gedichte, Arbeiten und Zeichnungen von Fluxus-relevanten Künstlern publiziert werden, so ist doch besonders das Heft aus dem Jahr 1990 hervorzuheben. Anlass für eine komplette Ausgabe, die sich mit dem Thema beschäftigt und Beiträge von u.a. Ken Friedman, Nam June Paik und Jiri Valoch sowie Fotografien etc. zu drucken, scheint der damals nahende Besuch von Dick Higgins in Wien zu sein. Der Hinweis auf seinen Ausstellungsstart in Köln im April 1991 und seine kurz darauf folgenden Präsentationen an der Akademie der bildenden Künste sowie der Alten Schmiede, die beide von Gerhard Jaschke eingeleitet werden würden, könnten den Ausgangspunkt für das Heft bilden. Dieser Schluss bietet sich insofern an, als dass eben diese Ereignisse, mit Hinweis auf das jeweilige Programm (Lesungen, Performances, Ausstellung von Dick-Higgins-Landkarten, Dia-Shows und Konzerte) bereits an allererster Stelle erwähnt werden.

Die Einleitung zu den Texten bildet ein Auszug aus einem Wörterbuch, das den Ursprung des Wortes Fluxus näher erläutert. Dies ist vermutlich sowohl ein Hinweis auf die Entstehungsgeschichte als auch einfach eine Art auf das Thema vorzubereiten. Anschließend wurde der Essay von Ken Friedman *Rethinking Fluxus* abgedruckt und zwar sowohl im Original als auch in der deutschen Übersetzung durch Christine Jones. Friedman, der sich seit den 1960er Jahren mit Fluxus und Mail Art beschäftigt, publizierte einige theoretische Beiträge zur Kunstbewegung, u.a. *Forty Years of Fluxus*, den *Fluxus-Reader* und oben genannten Essay. In mehreren Abschnitten schreibt Friedman hier über das Wesen von Fluxus, was es ausmacht und abgrenzt, was es nicht ist und ob es immer noch existiert. Als Einschub zwischen dem Original Text und der Übersetzung wurde eine Zeichnung von Nam June Paik abgedruckt mit dem Titel *Fluxus Island in Décollage Ocean*¹⁷⁶. Im Rahmen der Ausstellung *International Waters* in San Francisco (Mai – Juni 2006), die sich mit „[t]he notion of place, near and far, virtual and real, global and intimate, familiar and strange“¹⁷⁷ befasste, wurde diese Arbeit Paiks gezeigt und folgendes dazu erläutert:

[...] Nam June Paik in his 1963 Fluxus Island in Decollage Ocean mocks the logic of conventional mapping by sprinkling across the surface of an oddly-shaped land mass the names of lovers, collaborators, memories, jokes and events from his life and experience of

¹⁷⁶ Siebdruck auf Papier, auf Pappe kaschiert (1963) – das Original befindet sich derzeit in der Sammlung des Mumok Stiftung Ludwig Wien

¹⁷⁷ N.N. (2013). URL: http://www.stevenwolffinearts.com/dynamic/exhibit_artist.asp?ExhibitID=19 (20.10.2013)

Fluxus. The dada inspired document seems to imply that it is Paik's brain that has been bisected and flattened onto the paper and not that of a three-dimensional island.¹⁷⁸

Dass Jaschke gerade diese Arbeit von Paik ausgesucht hat, könnte mit der Vielseitigkeit, die Fluxus ausdrückt oder ausdrücken will, zu tun haben. Leider ist durch das A5 Format des Heftes die Schrift nicht mehr gut zu erkennen, somit bleiben die Inhalte dem Leser verborgen. Nach dem Beitrag von Friedman schließt die Eröffnungsrede des Kunstkritikers Jiri Valoch an, die er zur Al Hansen-Ausstellung in der Galerie König in Wien 1990 hielt. Jaschke erwähnt, dass eigentlich noch die Publikation des Aufsatzes *A spirit of large goals – Dada and Fluxus at two speeds* von Nicholas Zurbrugg aus dem Katalog zur Fluxus-Ausstellung im Institute of modern Art, Queensland, Australien, sowohl im Original als auch in der Übersetzung gedruckt werden hätte sollen, aus Gründen des Zeitdrucks jedoch darauf verzichtet werden musste. Im Mittelteil des Heftes befinden sich schließlich noch Fotografien von Wolfgang Träger von der Fluxus-Retrospektive in Venedig 1990 sowie von Jean Sellem von der Fluxus-Ausstellung an der Universität Lund in Schweden (ohne Jahresangabe). Mit diesen Beiträgen ist das Heft vollständig und mag auf den ersten Blick spärlich erscheinen, dennoch bietet vor allem der Essay von Ken Friedman ein informatives und breites Bild von Fluxus und soll wahrscheinlich in erster Linie eine Einführung in die Thematik bieten. Falls hier das Interesse des Lesers geweckt wurde, wird offensichtlich auf die kommenden Ausstellungen von Dick Higgins verwiesen bzw. die bereits laufende von Al Hansen.

Dass Ken Friedmans Essay in der Übersetzung von Christine Jones doppelt abgedruckt wird, spricht dafür, dass Jaschke die Inhalte den Lesern unbedingt zugänglich machen wollte. Aus diesem Grund werden auch hier die wesentlichsten Punkte von *Rethinking Fluxus* aufbereitet:

5.1.4. KEN FRIEDMAN: RETHINKING FLUXUS

Friedman, der noch zahlreiche weitere Arbeiten zu Fluxus publiziert hat, scheint den o.a. Essay Mitte der 1980er Jahre verfasst zu haben. In der Freibord Ausgabe wird leider keine Jahreszahl angegeben, die Erstveröffentlichung fand jedoch 1987 im Verlag Designor statt und kann als Anhaltspunkt verwendet werden. Das besonders interessante an diesem Aufsatz ist die Tatsache, dass er von jemandem verfasst wurde, der von Anfang an Teil der Fluxusbewegung war und somit vielleicht andere Grundsätze und Ansichten vorweisen kann als ein Au-

¹⁷⁸ N.N. (2013). URL: http://www.stevenwolffinearts.com/dynamic/exhibit_artist.asp?ExhibitID=19 (20.10.2013)

ßenstehender. Zusätzlich sind die Informationen, die daraus hervorgehen, besonders verständlich und klar erläutert, sodass auch Personen, die zuvor nichts mit Fluxus zu tun hatten, einen guten Überblick erhalten. Dies mag ebenfalls ein Grund für Jaschke gewesen sein, gerade diesen Beitrag auszuwählen. Die Übersetzung durch Christine Jones ist zwar relativ Wort- und auch Sinnetreu, doch bereits mit der Übertragung des Aufsatztitels dürfte Friedman nicht unbedingt einverstanden sein. Dieser lautet „Überdenken der Fluxusbewegung“ und scheint auf den ersten Blick korrekt, doch bereits in den ersten Zeilen macht Friedman deutlich, dass Fluxus seiner Ansicht nach keine Bewegung ist. Abgesehen davon kann die Übersetzung jedoch als durchaus gelungen eingeschätzt werden.

Der Aufsatz ist in 10 Unterkapitel gegliedert, die sich mit verschiedenen Aspekten von Fluxus befassen. Im ersten Kapitel „What Fluxus Is or Was“ wird zunächst eine Ein- bzw. Abgrenzung des Begriffs durchgeführt. Zusammengefasst ist Fluxus (laut Friedman):

- a way of doing things
- an active philosophy of experience that takes the form of art
- stretches the word art across arts and the areas between them
- includes art forms yet to exist and the fertile intersections known as intermedia
- a way of viewing society and life, a way of creating social action and life activity

Und ist nicht:

- an art movement or a group¹⁷⁹

Damit grenzt Friedman schon sehr klar ein, worum es sich bei Fluxus handelt und auch der unbedarfte Leser kann sich bereits ein deutlicheres Bild machen. In weiteren Ausführungen wird der Begriff und was damit einher geht weiter eingegrenzt. Ein wichtiger Faktor ist u.a. die Tatsache, dass es bei Fluxus keine gemeinsamen Ideen oder Strukturen der Künstler untereinander gibt (wenn natürlich auch immer wieder Gemeinsamkeiten bestanden, jedoch keine absolut gültigen) und dies auch eine der Besonderheiten ist. Für Friedman gibt es nur einen gemeinsamen Nenner: „Only one factor united everyone in Fluxus: we were all active in Fluxus at one time or another“.¹⁸⁰ Die Tatsache, dass sich aus so vielen unterschiedlichen Richtungen wie Malerei, Musik, Architektur, Design etc. doch ein Kollektiv ausbildete, spricht für sich. Friedman unterteilt die Fluxus Künstler zudem nach Gruppen, je nachdem

¹⁷⁹ Friedman. In: Freibord Nr. 73 (1990), S. 5

¹⁸⁰ Ebd., S. 8

worin ihre Tendenzen lagen. Zu denjenigen, die an der Schöpfung beteiligt waren und sich eher den Event-Strukturen verschrieben, zählt er 17 Personen, darunter u.a. George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Dick Higgins, Joe Jones, Milan Knizak, Alison Knowles, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik und Ben Vautier.

Als Gegenspieler zum Event sieht Friedman die Performance. Hier nennt er 15 Künstler, die in diesem Bereich besonders aktiv waren, u.a. Joseph Beuys, Philip Corner, Jean Dupuy, Dick Higgins, Joe Jones, Milan Knizak, Alison Knowles, Nam June Paik und Wolf Vostell. Abgesehen von Alison Knowles, die sich von den Event-Strukturen hin zur Performance entwickelte, lässt sich feststellen, dass einige Künstler durchaus beide Formen ausübten. Die Unterscheidung zwischen Event und Performance liegt für Friedman wie zwischen Musik und Malerei: Events können wie bei Musik in Partituren festgehalten werden und sind somit wiederholbar. Bei einer Performance zählt die Präsenz des Künstlers, auch wenn Interpretationen durch andere erlaubt sind, bleiben sie dennoch individuell. Friedman schließt das aus der Entwicklung der Events und des Neo-Haiku-Theaters, das er ebenfalls zur Charakterisierung von Fluxus heranzieht, aus der Musik. Genauer gesagt, bezieht er sich hier auf die bereits erwähnte New School und John Cage und dessen Schüler, die teilweise maßgeblich für die Entwicklung von Events verantwortlich waren. Happenings bzw. Performances werden hingegen dem Theater zugeschrieben (neo-barockes Theater laut Friedman) und wurden von Malern ins Leben gerufen. Natürlich gibt es auch hier wieder unterschiedliche Ausprägungen und die Grenzen scheinen oft zu verschwimmen.

Eine weitere Unterscheidung trifft Friedman zwischen Fluxus und Fluxismus. Er bezieht sich hier auf die Definition von Rene Block: „Fluxus is a specific group or movement, a collection of human beings and their work. Fluxism is the spirit they created or exemplified. Fluxism can exist independent of the individuals who became the historical Fluxus.“¹⁸¹ Fluxismus spielt sich also eher auf philosophischer Ebene ab, während Fluxus eine Form oder auch Funktion bezeichnet. Einige Fluxuskünstler, darunter George Maciunas, Dick Higgins, Henry Flynt, Joseph Beuys, Milan Knizak, Nam June Paik und Wolf Vostell lebten die vom Fluxismus ausgehende Philosophie und beschäftigten sich vor allem mit sozialen Problemen. Zudem wurde die Herangehensweise an Kunst in Frage gestellt. Dass sich Fluxismus und die Institution des Museums miteinander vereinbaren lassen, sieht Friedman als gegeben an, auch wenn sich einige Aspekte widersprechen. Unter der Voraussetzung, dass das Museum ein Ort

¹⁸¹ Friedman. In: Freibord Nr. 73 (1990), S. 10

ist, an dem es in erster Linie um das Entdecken und Gespräche geht, sieht er dort durchaus einen geeigneten Platz für Fluxus.

Dem Begründer George Maciunas widmet Friedman ebenfalls ein Kapitel. In seiner Beschreibung wirkt Maciunas als ein durchaus umstrittener Charakter, aber zentral für Fluxus und seine Verbreitung. Trotz seiner Exzentrik und maßgeblichen Schwierigkeiten mit Menschen zu arbeiten, die Friedman vor allem als Schwäche im sozialen Dialog begründet sieht, beschreibt er Maciunas als Visionär und genialen Designer. Er hatte hohe ethische Werte, beharrte auf sozialer Gerechtigkeit, es mangelte ihm aber an Verständnis für ökonomische Prozesse. Aus diesem Grund stellte sich auch der Verkauf der Fluxboxen, die extrem unter ihrem Wert vertrieben wurden, als Minusgeschäft heraus. Besonders innerhalb der Fluxus Gruppe nahm Maciunas eine Vorrangstellung ein, was unweigerlich zu Auseinandersetzungen führte. Erst nach seinem Tod im Jahr 1978 wurde er plötzlich in einem anderen Licht gesehen, in Friedmans Sichtweise ist es seitdem einfacher mit ihm umzugehen und er sich nicht mehr wehren kann.

Die Frage, ob Fluxus tot sei, beantwortet Friedman ganz klar mit nein. Auch wenn einige der Fluxuskünstler bereits verstorben sind, so ist der Fluxismus, also die Geisteshaltung, immer noch präsent. Er betont zudem, dass es Privileg der Schöpfer ist, zu bestimmen was mit der Gründung von Fluxus bezweckt werden sollte, auch wenn diese untereinander nicht immer einer Meinung sind. Abgesehen davon obliegt es jedem Einzelnen, für sich selbst zu bestimmen, was Fluxus bedeutet und bewirkt hat.

Besonders interessant ist der gesellschaftliche bzw. soziale Aspekt, der von Fluxus ausgeht oder ausgehen soll. Er basiert einerseits auf dem Ziel, die Grenzen der Kunst ausweiten bzw. sprengen zu wollen und andererseits innerhalb der Gruppe als sozio-kultureller Austausch. Friedman weist darauf hin, dass zwar auch andere Bewegungen wie Dada, der Surrealismus oder Pop-Art eine ähnliche Sinnrichtung aufwiesen, sich aber nicht so lange halten konnten wie Fluxus, deren Künstler bis heute einander treffen und zusammenarbeiten. Den Vorwurf von Historikern, dass Fluxus einen zu geringen Frauenanteil aufweisen kann, um als sozial gerechte Gruppierung anerkannt zu werden, weist Friedman zurück. Auch wenn den meisten Kritikern nur Alison Knowles und ihre Arbeit bekannt waren, so gab es doch viele weitere Künstlerinnen wie Yoko Ono, Takako Saito, Carolee Schneemann, Mieko Shiomi und Shige-ko Kubota, die zu Fluxus gezählt werden können. Für Friedman zählen auch Humor, eine positive Einstellung und Nächstenliebe zu den sozialen Aspekten von Fluxus, die das Herz der Gruppierung ausmachen.

In den nächsten zwei Unterkapiteln widmet sich Friedman Fragen zu Design, Konsum, Umweltressourcen und der langfristigen Versorgung der Weltbevölkerung, kurz gesagt, er wechselt auf eine politische Ebene und verbindet diese mit den Ansichten, die von den Fluxuskünstlern vertreten werden. Hier betont er, dass Maciunas, der sich auch politisch engagierte und Manifeste im Namen von Fluxus verfasste, nicht als allgemeiner Sprecher der Bewegung gesehen werden sollte bzw. niemand der Künstler ihn gerne als solchen gesehen hätte. Allein die Tatsache, dass innerhalb der Gruppe durchaus unterschiedliche politische Ansichten vertreten wurden, von Anarchisten über Sozialisten und sogar zwei Monarchisten, spricht gegen ein generelles Statement, das alle Meinungen gleichermaßen vertreten könnte.

Auch den Aspekt der Verbindung zwischen Kunst und Gebrauchsgegenstand behandelt Friedman. Für ihn ist dies kein Widerspruch, wenn er und auch die anderen Fluxus-Künstler oftmals dafür kritisiert wurden. Dass sich industrielle Produktion und Kunst einander nicht ausschließen, dafür plädieren Friedman und seine Mitbegründer. Auch der Vertrieb von Objekten sei nicht opportunistisch, wie von mehreren Seiten vorgeworfen wurde. Um dies zu verdeutlichen, wird der Vergleich zwischen Bildender und Angewandter Kunst gebracht. Ein Gemälde wird aufwendig hergestellt und nur in elitären Kreisen gehandelt, es dient dem Statusgewinn und dekorativen Zwecken. Laut Friedman werden sie ihren emotionalen Werten und der intellektuellen Anregung, die sie sicherlich auch darstellen, nicht mehr gerecht seit der Entwicklung der modernen Medien. Industriell hergestellte Produkte, Architektur und Automobile sieht Friedman als die Kunstform einer neuen Ära, die menschlichen Fortschritt und Erfindertum darstellen. Es scheint, als ob besonders die Zugänglichkeit und der soziale Faktor eine maßgebliche Rolle im Kunstverständnis von Fluxus bzw. Friedman spielen.¹⁸²

Dass Fluxus auch einen spielerischen Aspekt in sich vereinbart zeigt das Projekt von George Maciunas und Robert Filliou, die ein Geschäft namens *La Cedille qui Sourit* in Villefranche sur Mer betrieben. Der Name stammt von den Cedillas, die Accents- Zeichen unter dem C in einigen französischen Wörtern, die sozusagen das Motto ausmachten. Ob das Geschäft als ein solches überhaupt so bezeichnet werden kann ist fraglich, da es sich eigentlich mehr um eine Art Atelier und Arbeitsraum handelte, und immer, bis auf Nachfrage, geschlossen war. Dort produzierten sie Spiele, Reime, Witze, Puzzles, Zeichnungen und Events. Im wirtschaftlichen Sinn war das Projekt ein Verlust, es gab keine regulären Öffnungszeiten, keine Ordnung, kein Lager, um die Regale regelmäßig aufzufüllen. Aus diesem Grund musste bereits 1968 wieder geschlossen werden, da die Miete nicht mehr gezahlt werden konnte. Ganz abgesehen davon

¹⁸² Friedman. In: Freibord Nr. 73 (1990), S. 5-21

war das La Cedille nie dazu bestimmt Profit abzuwerfen. Vielmehr sollte einerseits aufgezeigt werden, dass Kunst in erster Linie keinen kapitalistischen Zwecken dienen sollte, ein beginnender Trend der 1960er Jahre. Andererseits diene es dem Konzept, das Fluxus vertrat, indem andere Wege und Methoden gefunden werden sollten, was Kunst sein kann und wie sie vertrieben werden sollte. Der spielerische Aspekt ergibt sich nun in erster Linie aufgrund der Namenswahl und besonders Filliou experimentierte mit dem Cedilla, der das Symbol immer wieder in Gedichte und Zeichnungen einbaute. Abgesehen davon diene das Geschäft auch als Treffpunkt für Fluxus-Künstler.¹⁸³

Einen Blick in die Zukunft wagt Friedman im letzten Kapitel „What’s next?“. Zunächst fasst er kurz zusammen, stellt das Leben über die Kunst und betont zugleich, dass Fluxus genau das verlangt – die Gelegenheiten, die das Leben bietet sollen wahrgenommen und neue Wege kreiert werden. Dass das Ziel von Fluxus, eine Kunstbetrachtung im Sinne von sozialer Gleichheit, bisher nicht erreicht wurde, sieht Friedman durchaus ein. Zugleich stellt er jedoch fest, dass unrealistische Ziele die Menschheit sehr oft weit gebracht haben, daraus Experimente, neue Modelle und schließlich Realitäten entstanden sind. Er fasst zusammen:

The virtue of Fluxus has been to dream big dreams and to pursue our big dreams with whole-hearted integrity. A spirit of large goals and unwillingness to be told what sort of goals are too large is what has distinguished Fluxus from most groups of artists, designers, architects or composers. Finding worthwhile goals and exploring them is the idea. That’s the purpose of art. That’s the purpose of model-making. That’s the purpose of Fluxus.¹⁸⁴

Der Artikel ist besonders im Rahmen von Freibord dazu geeignet, den Leser auf die Wertvorstellungen und Ideen der Fluxuskünstler hinzuweisen bzw. sie erstmalig damit bekannt zu machen. Durch die einzelnen Unterkapitel ist eine klare Struktur erkennbar und die Inhalte können gut abgegrenzt werden. Natürlich beinhaltet der Text nicht alles was Fluxus ausmacht, er bietet jedoch eine gute Einleitung aus persönlicher Sichtweise eines Künstlers und lädt zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema ein.

¹⁸³ Vgl.: Harren (2012). URL: <http://www.artandeducation.net/paper/la-cedille-qui-ne-finit-pas-robert-filliou-george-brecht-and-fluxus-in-villefranche/> (27.10.2013)

¹⁸⁴ Friedman. In: Freibord Nr. 73 (1990), S. 25

5.4. 1.1. WEITERE BEITRÄGE

Dass sich Freibord bzw. Gerhard Jaschke bereits vor der 73. Ausgabe mit Fluxus beschäftigt hat, geht aus mehreren Artikeln bzw. Beiträgen hervor, die in früheren Nummern veröffentlicht wurden. Texte, die keinem hier extra aufgelisteten Künstler zugeordnet werden können (diese werden separat behandelt) und eher allgemein über die Fluxus Bewegung Aussagen treffen, sollen hier nun kurz vorgestellt werden.

Ausgabe Nr. 60 (4/87) widmet sich hier besonders intensiv dem Thema, was bereits am Umschlag erkennbar ist, dessen Design von George Maciunas stammt. Eingeleitet wird das Heft mit einem von Jaschke verfassten Artikel, benannt nach einem Objekt von Wolf Vostell aus dem Jahr 1980 *Die Fluxisten – die Neger der Kunstgeschichte*. Darin beschäftigt er sich in erster Linie mit der Bewegung, ihren Ursprüngen und Inhalten. Beginnend mit einem Zitat aus den *Metamorphosen* des Apuleius, bzw. aus dem *Goldenen Esel*, verfasst im Jahr 170 n.Chr. soll einen ersten Vergleich mit Fluxus bieten. Abgesehen davon handelt es sich anscheinend um eines der Lieblingsbücher von Francesco Conz, ein Fluxus-Sammler und Verleger, der später im Heft zum Interview gebeten wird. Der Vergleich mit dem Zitat von Apuleius hat insbesondere mit dem Thema der Verwandlung zu tun, die eben dort angesprochen wird und diese „[...] besitzt gewiß schon sehr viel vom Geist des Fluxus. Steht diesem doch Verwandlung in so vielfältiger Form stets an. Verwandlung des Menschen in Teilnehmer eines Spiels, Transformation in Künstler und Kunstwerk, zu Kraftzelle, Energiespeicher, Quelle aller Zeit und allen Raums.“¹⁸⁵ Der Vergleich mit Apuleius soll vielleicht andeuten, dass es auf die Perspektive ankommt, aus der die Dinge betrachtet werden. Denn die Verwirrung über Fluxus, was es ist und was nicht, wer dazu zählt und wer nicht, geht weder an Jaschke noch an Emmett Williams vorüber, der 1982 völlig überraschend bekannt gab „Fluxus has not been invented yet“.¹⁸⁶ Alle ungeklärten Fragen zu Fluxus soll der von George Brecht, Hermann Braun und Wolfgang Feelisch gestaltete Karton „FLUXKIT NULL (FLUX-NULLKIT), in der Edition Hundertmark 1978 erschienen, beantworten. Darin befindet sich laut Entwicklern Hintergrundmaterialien und Erklärungen darüber, wer oder was Fluxus ist oder nicht ist. Folgende Auszüge daraus liefert Jaschke:

¹⁸⁵ Jaschke. In: Freibord Nr. 60 (1987), o.S.

¹⁸⁶ Williams (1982), zitiert nach Jaschke. In: Freibord Nr. 60 (1987), o.S.

- 1) „FLUXEN“, oder (unsere neue) „HOMAGNA-FLUX-RAUMZEIT-VERHÄLTNISPRÜFUNG“. Studieren Sie die theoretischen und praktischen Einlagen, dann die nötigen Geräte zur Hand und Sie können selber bestimmen ob ein gewisser Jemand „Fluxus“ ist oder nicht!
- 2) „DER NULL-PROPELLER“. Sie werden sehen wohin Fluxus führt.¹⁸⁷

Die für die Fluxkits typischen Anweisungen bzw. der Grundsatz, dass jeder Anwender seine eigenen Erfahrungen mit den gebotenen Materialien machen soll, kommen auch hier zum Einsatz. D.h. in diesem Fall eben auch, dass Fragen zu Fluxus nie allgemein beantwortet werden können.

Eine Tatsache, die außer Frage steht, ist die Internationalität von Fluxus bzw. der Anspruch, die Aktivitäten auf der ganzen Welt zu verbreiten. Ein beispielloses Projekt der Fluxisten beschreibt Jaschke, um diesen Fakt näher zu erläutern. Dabei handelt es sich um das von George Maciunas ins Leben gerufene *Global Islands Project*, kurz GIP. Das Ziel war es, alle Inseln dieser Welt in einem Zeitraum von nur 8 Jahren zu besuchen. Parallel dazu sollte eine Insel gekauft werden, auf der sich die Fluxus-Künstler ansiedeln könnten. Dass Joe Jones deswegen sogar lernte ein Flugzeug zu lenken, zeigt den Ernst dieses Projekts. Nachfolgend dieser Ausführung geht Jaschke nun auf einige Fakten und Daten ein, die zur Geschichte von Fluxus gehören, u.a. dass es sich mehr um eine Geisteshaltung als einen Stil handelt, dass die Verzweigungen innerhalb der Bewegung weit reichen und es im Grunde genommen eigentlich nie eine Gruppe oder Bewegung gab. Wieder ist nur sicher festzustellen, dass es nie eine Übereinstimmung gab, was die Ziele und Methoden von Fluxus sind. Jaschke kommentiert hierzu:

Vielleicht sind sie (die Fluxus-Leute) sich in dem Gefühl einig, daß die Grenzen der Kunst viel weiter gezogen sind, als die Überlieferung es glauben machen wollte, oder daß die Kunst und ihre Grenzen auf die Dauer nicht sehr nützlich sind. Fluxus umschließt somit wohl alle Gegensätze.¹⁸⁸

Dass die Reisetätigkeit der Fluxus-Künstler außer Frage steht, betont Jaschke noch einmal, indem er einige der Orte (abgesehen von Europa und den USA findet sich auch Tokio darunter) aufzählt, an denen Aufführungen stattfanden. Er sieht hier auch eine Nähe zu DADA, die auch an späterer Stelle immer wieder deutlich wird. So vergleicht er auch George Maciunas mit Tristan Tzara, wenn auch nur von seinem Erscheinungsbild her während des Wiesbaden

¹⁸⁷ Jaschke. In: Freibord Nr. 60 (1987), o.S.

¹⁸⁸ Ebd.

Festivals 1962. Dass Fluxus wie DADA anti-expressionistisch und anti-akademisch war, sieht Jaschke ebenfalls als Parallele.

Ein weiterer Aspekt, auf den Jaschke näher eingeht, ist die umstrittene Rolle von Maciunas. Auch wenn er als Initiator gilt, u.a. weil er den Namen festlegte (indem er ihn für eine Zeitschrift wählte, die aber nie erschien) und die erste Konzertreihe in Wiesbaden 1962 organisierte, so bleibt sowohl seine Person als auch seine Position in den Reihen der Fluxus Künstler viel diskutiert. Jaschke nennt ihn einen Tyrann und Fanatiker, Ben Vautier einen „Klassifizierer“. Dies rührt wohl von den Diagrammen Maciunas, die genau erfassen sollten wer Fluxus ist und wer nicht (eines dieser Diagramme wurde als Cover der 60. Ausgabe von Freibord verwendet). Auch wenn sein Status immer wieder debattiert wurde, so kann man ihm nicht absprechen, dass er die Richtlinien innerhalb von Fluxus maßgeblich geprägt hat. Dazu gehören z.B. seine Ideen über eine Anti-Kunst – er meint damit das Gegenstück zu einer elitären, traditionellen Kunst – und fordert von Fluxus eine Einfachheit, die Vergnügen bereiten soll. Doch nicht alle seiner Ideen wurden von den restlichen Mitgliedern gut aufgenommen, vermutlich aufgrund ihrer Extreme:

Die Hauptidee von Maciunas [sic!] gipfelte darin, daß es keinerlei Bedürfnis nach Kunst gäbe. Er wollte in den Tunnels unter dem Hudson Lastwagen zerstören, um den Verkehr zu blockieren. Meine Antwort darauf, so Mac Low, war mein transatlantischer Rücktritt von Fluxus.¹⁸⁹

Dass Fluxus nicht einfach aufhörte, als Maciunas 1978 starb, liegt wahrscheinlich auch daran, dass es so viele unterschiedliche Ansätze und Meinungen darüber gab. Einige Gemeinsamkeiten hält Jaschke jedoch fest: „Internationalität, Experimentierfreudigkeit, Intermedia, Minimalismus im Sinne von Einfachheit, Überwindung des Kunst/Leben-Zwiespalts sowie die Verschlüsselung von wirklich bedeutenden Vorhaben durch Spiele und auch Gags.“¹⁹⁰ Die Ursprünge von Fluxus lässt Jaschke auch nicht unter den Tisch fallen und nennt John Cage als den „Vater der Nichtbewegung, die sich immer weiter bewegt“¹⁹¹ Unter dem Stichwort des Außenseiters werden seine Wurzeln (Schönberg), Interessen und Lebenswege (gelernter Buchbinder, Sozialarbeiter, Schlagzeuger, Student der indischen Philosophie und des Zen-Buddhismus) sowie Beziehungen und zu späteren Fluxus-Künstlern (Brecht, Hansen, Higgins, Kaprow, Mac Low) angeführt. Jaschke erwähnt zudem seine Arbeitsweise der Zufalls-

¹⁸⁹ Jaschke. In: Freibord Nr. 60 (1987), o.S.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

operationen, die seine Werke so essentiell prägten. Dass bereits Hans Arp zu dadaistischen Frühzeiten mehr hinter dem Zufall sah als nur Chaos und dies von Jaschke hervor gestrichen wird, zeigt abermals die vielen Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Kunstrichtungen und Künstlern. Fluxus reiht sich hier ebenso ein, Cage wirkt als weiteres Bindeglied, der genauso eine Einheit zwischen Kunst und Leben sah, wie das von den Fluxisten propagiert wird.

Eine Vernetzung zwischen Fluxus und Joseph Beuys wird von Jaschke ebenso angesprochen. Der deutsche Aktionskünstler machte durch seine Arbeiten mit ungewöhnlicher bzw. „nicht vorbelasteter“ Materialien – Filz und Fett – auf sich aufmerksam und behauptete selbst, die von Fluxus angelegten Ideen nur weiterentwickelt zu haben. Dass von Kritikern nach seiner Ausstellung 1963 in Kranenburg sogar ein „Zeitalter des Fluxus“ ausgerufen wurde, spricht für sich. Beuys wollte mit seinen Aktionen eine Bewußtseinsänderung bei den Zuschauern bewirken mittels weitergreifender Assoziationsmöglichkeiten. Aktionen wie *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) oder *Sauerkrautpartitur, Partitur essen* (1969) sollten ein Gespür für Intuition und Sensitivität propagieren, statt nur dem Intellekt zu gehorchen. Dadurch sollte eine Veränderung der Gesellschaft hinsichtlich einer Selbstbestimmung erreicht werden. Beuys, der sich auch mit sozialen Themen wie dem Umweltschutz befasste, forderte eine Aufhebung des Denkens in Disziplinen und sah den Grund für die menschliche Entfremdung im Mangel an geistiger Nahrung. Nur durch eine Kooperation zwischen Wirtschaft und Kultur könnte diesem Mangel entgegen gewirkt werden.

Im starken Gegensatz zu Beuys steht für Jaschke der deutsche Fluxus Künstler Wolf Vostell, nicht nur hinsichtlich seiner Arbeiten. Vostell sah in Beuys einen Verrat der Fluxusintentionen und lehnte seine Tätigkeiten im Bezug auf Fluxusaspekte völlig ab. Jaschke sieht dennoch eine Ähnlichkeit zwischen den Künstlern in ihrer Intention das Publikum ins Kunstwerk miteinzubeziehen (so wie auch Hermann Nitsch mit seinem O.M. Theater) und ihrem Hang zur Totalität. Die Ansicht über das Leben als Gesamtkunstwerk teilt laut Jaschke auch Ben Vautier, der mit seiner Totalkunst auf sich aufmerksam machte. Anhand der Arbeit *Fluxus and friends going out for a drive* (1983), in der Vautier seine „Kollegen“ Maciunas, Knowles, Jones, Higgins u.a. in Plastik-Spielzeugfiguren verwandelte, verweist Jaschke auf den Anfang seines Artikels und die Metamorphosen des Apuleius zurück.

Ebenfalls in der 60. Ausgabe von Freibord befindet sich der erste Teil eines abgedruckten Gespräches mit Francesco Conz, das in Wien im Jahr 1987 stattfand. Der Kunstsammler, der auch die Edizioni Conz ins Leben gerufen hat und bei der Fluxus Künstler, aber auch Werke

von Hermann Nitsch verlegt wurden, wird von Gerhard Jaschke über seine Arbeit interviewt. Conz erzählt, dass er zunächst in Venedig die Galleria di arte multiplicata 1971 eröffnete, in der er nur Multiples und Editionen ausstellte, in Zusammenarbeit mit dem Atelier A in Paris. Als Conz zwei Jahre später Hermann Nitsch im Rahmen einer Avantgarde-Kunstmesse in Berlin kennenlernte, eröffnete sich ihm jedoch eine völlig neue Welt. Er verkaufte seine Galerie und zog sich nach Asolo zurück. Auf die Frage, ob er weiterhin die Künstler vertrat, die bis dahin zu seinen Klienten zählten, antwortet Conz: „Nein. Sobald ich Nitsch, Rühm, Brus und Jones kennengelernt habe, hab ich mir gesagt, das ist meine Welt. Das war eine Liebe auf den ersten Blick.“¹⁹² In weiterer Folge lernte er viel über Fluxus, den Wiener Aktionismus und weitere Künstler wie Maciunas, Cage, Paik u.v.m. kennen. Asolo sollte weiterhin der Treffpunkt für all diese Künstler bleiben, zumindest bis 1980.

Bezüglich Fluxus sagt Conz, dass es sich eindeutig um eine der großen Bewegungen des 20. Jahrhunderts handeln würde, besonders im Sinne einer geistigen Bewegung. Andere ausschlaggebende Richtungen der 60er Jahre sind für ihn Zaj, Neo-Realismus, Once-Group mit Bob Ashley und natürlich der Wiener Aktionismus und die Wiener Gruppe. Jaschke merkt an, dass sich im Verlagsprogramm von Conz eine gewisse Tendenz zu einzelnen Künstlern herausgebildet hat, wie Jones, Brecht, Watts, Hendricks und Corner – und Conz gibt zu, besonders mit jenen gut befreundet zu sein, jedoch auch Fluxus für ihn (gemeinsam mit einigen anderen wie Higgins, Mac Low, Paik, Knizak) am besten repräsentieren würden.

Der zweite Teil des Gesprächs wurde in Freibord Nr. 64 abgedruckt (2/88). Die Ausgabe steht wieder stark unter dem Motto von Fluxus und wird von Jaschke auch als zweite Fluxus Nummer bezeichnet. Das Gespräch wird weitergeführt indem kurz über die unterschiedlichen Disziplinen diskutiert wird, der die Fluxus Leute entstammen. Jaschke führt an, dass sich hier innerhalb der Bewegung eine besonders hohe geistige Potenz findet, da viele Fluxus Künstler aus Wissenschaftsbereichen stammen. Dass Fluxus so viele verschiedene Persönlichkeiten angesprochen hat, ist definitiv bemerkenswert.

Die Frage von Jaschke, ob es Parallelen zwischen Fluxus und Pop-art, der Beatgeneration und der Studentenrevolte der 60er Jahre geben würde, verneint Conz und deutet gleichzeitig darauf hin, dass u.a. der Künstler Robert Watts die Möglichkeit gehabt hätte, Pop-artist zu werden, dies aber nicht tat. Es scheint, also ob Pop-art in den Augen von Conz (er gibt auch zu, diese Richtung nicht unbedingt zu schätzen und hält sie für ein amerikanisches Phänomen),

¹⁹² Conz. In: Freibord Nr. 60 (1987), o.S.

eher eine Mainstream-Bewegung und damit nicht kritisch genug ist. Dass der Wiener Aktionismus, die amerikanischen Happenings und Fluxus etwas gemeinsam haben, streitet Conz jedoch nicht ab, und zwar insofern als dass es hier eine gemeinsame Basis bzw. Ursprung geben würde. Dieser liegt für ihn bei Cage und Gutaj¹⁹³. Conz meint, dass sich von dieser Wurzel aus einige Richtungen entwickeln konnten, darunter auch die oben genannten. Erstaunlich ist hier vor allem die tatsächliche Verbindung, die die Künstler untereinander haben – was auch durch viel Bildmaterial, das dem Interview beigelegt wurde, bewiesen wird. Es wird u.a. ein Foto, das von Beate Nitsch gemacht wurde, abgedruckt, das einen Besuch bei John Cage in New York 1973 zeigt. Bei ihm zuhause befinden sich Nitsch, J. Hendricks, John's Haushälterin, Conz, Brus, Cage und G. Hendricks. Auch wenn sich die künstlerischen Richtungen voneinander abzweigen, so besteht doch ein freundschaftlicher Austausch.

Dass Fluxus aber ein Mysterium ist und bleibt, von Watts einmal mit den Worten „Das Wichtigste an Fluxus ist, daß niemand weiß, was es ist [...]“¹⁹⁴ beschrieben wurde, darüber sind sich Jaschke und Conz einig. Jaschke vergleicht hier auch den Versuch von Rühm und Bayer, die einen Radiergummi beschreiben wollten und nach etlichen Seiten aufgeben mussten, weil immer ein Rest bleibt, der nicht völlig benannt werden kann. Dies mag auch der Grund sein, warum sich die Malerei bei Fluxus nicht durchsetzen konnte. Die einzigen Maler, die Conz akzeptieren kann, sind Nitsch und Muehl (und davor die Gutai Group, die Tachisten und die Informellen) – jedoch auch nur, weil beide ihre Werke zu einer Kunst gemacht haben, die sie auch permanent leben. Abgesehen davon empfindet Conz die Malerei als Unkreativ.

Bezüglich der Kombination Fluxus – Zen sieht Conz eine wichtige Verbindung – „ein Matrimonium, eine Ehe“¹⁹⁵ und Jaschke etwas differenzierter eine „Philosophie-Kunst-Ehe. Über Kontinente hinweg, Osten und Westen in sehr geschlossener, einheitlicher Form.“¹⁹⁶ Besonders in diesem Aspekt wird der Einfluss von John Cage deutlich, der sich fest in Fluxus verankern konnte. Conz sieht hier aber auch eine Beeinflussung durch Philip Corner und Joe Jones, die in Korea stationiert waren und natürlich auch durch Fluxus Künstler, die dem asiatischen Raume entstammen, wie Paik, Saito und Ay-O. Neben Humor spielt auch das asketische Moment eine große Rolle. Jaschke meint hier die Einfachheit des Materials oder der Aktion als asketisches Element bei Fluxus. und liefert dazu folgende Beispiele:

¹⁹³ Conz meint hier die Gutai Group, eine japanische Avante-Garde Formation, gegründet 1954 von Jiro Yoshihara u.a. – N.N. (2013). URL: <http://gutai.wordpress.com/> (12.11.2013)

¹⁹⁴ Watts, zitiert nach Freibord Nr. 64 (1987), S. 13

¹⁹⁵ Conz. In: Freibord Nr. 64 (1988), S. 22

¹⁹⁶ Jaschke. In: Freibord Nr. 64 (1988), S. 22

Ich erinnere mich an einen Auftritt von George Brecht. Er betrat die Bühne, lächelte dem Publikum zu und verließ den Raum. Doch Ähnliches gab es bereits viel früher. 1958! beim 1. Literarischen Cabaret der „Wiener Gruppe“. Friedrich Achleitner als Biertrinker. Oder 1917 in Zürich. Walter Serner bringt einen leeren Sessel auf die Bühne des Cabaret Voltaire, nähert sich ihm, verbeugt sich tief und legt einen Blumenstrauß auf dem Sitz nieder. Titel dieser Aktion: „Gedicht“.¹⁹⁷

Dass diese Einfachheit nicht nur ein Element bei Fluxus, sondern auch schon bei Dada und der Wiener Gruppe zum Einsatz gekommen ist, zeigt wiederum die Vernetzungen und gegenseitige Beeinflussung, die innerhalb der Strömungen existiert. Dass bei diesen asketisch gehaltenen Aktionen auch einen ganz eigenen Humor hervorbringt, liegt bei den von Jaschke genannten Beispielen ebenfalls auf der Hand. Die Einfachheit impliziert für ihn auch eine Form des Fehlerhaften, das in jedem Menschen steckt und auch durch Beuys' „Jeder Mensch ein Künstler“-Motto bekräftigt. Jaschke führt dies noch weiter aus und fragt sich an späterer Stelle, dass wenn in jedem Menschen kreatives Potenzial verankert ist, wenn auch fehlerhaft und fragmentarisch, auch ein jeder Mensch ein Fluxist ist? Der Verweis auf H.C. Artmann und seine *8 Punkte Proklamation des poetischen Actes*, in der u.a. geschrieben steht, dass jeder ein Dichter sein kann, ohne jemals ein Wort geschrieben zu haben, liegt nahe und wird von Jaschke auch getätigt. Abermals wird die Nähe zur Wiener Gruppe angesprochen, die sich nicht von der Hand weisen lässt. Jaschke und Conz gehen sogar noch einen Schritt weiter, wenn sie mutmaßen, dass durch Fluxus alle Grenzen gefallen sind und es seitdem sinnlos scheint von Literatur, Kunst und Musik als Einzeldisziplinen zu sprechen. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen lässt sich Fluxus aber nicht fassen, egal in welcher Richtung. Internationalität ist ebenfalls ein Stichwort, das mit Fluxus einher geht. Dass sich über die Kunst Menschen aus verschiedenen Ländern mit jeweils eigenem kulturellem Hintergrund finden, mag zwar nicht ein alleiniges Merkmal von Fluxus sein, dennoch werden besonders hier Grenzen aufgehoben, die sonst vielleicht bestehen geblieben wären bzw. schwierig zu überwinden sind. Als Beispiel nennt Conz den tschechischen Künstler Milan Knizak, als Beispiel für einen Ost-West Dialog zur Zeit des eisernen Vorhangs.

Dass dennoch viele Fragen ungeklärt bleiben und vielleicht nie beantwortet werden können, fasst Jaschke am Schluss des Interviews folgendermaßen zusammen:

Sind wir dem 6. Sinn, einer 5. Dimension auf die Schliche gekommen? Liegt im Unbestimmten möglicherweise das einzig Wahre? Was wahrgenommen werden kann, kann uns auch genommen werden. Der poetische Act, der vielleicht nur durch Zufall bekanntgewor-

¹⁹⁷ Jaschke. In: Freibord Nr. 64 (1988), S. 22

dene Fluxus-event, gehört uns allen? Ist Fluxus eine neue Philosophie des Mit- und Ineinanders, wie es noch der Positivist Georg Simmel zu formulieren verstand. Fluxus ein Schritt (oder Schnitt?) zum besseren Verständnis der Menschheit, eine Erkenntnispraxis? Oder ist Fluxus nicht auch Hemma, das Herz-Jesu-Fest, der Kalenderspruch, Pfingsten mit Schneeflocken gezuckert, Edeltraud, der Farn des Paulinus, die Inkarnation von Stan und Ollie, Chaplins city lights, Buster Keatons irreversible Mimik, Karl Valentins „Ich konnte damals erst übermorgen starten“?¹⁹⁸

Conz schließt mit der von Dick Higgins geprägten Definition ab, die oftmals zitiert wird um Fluxus einzugrenzen bzw. verständlicher zu machen:

FLUXUS IS NOT:

- A MOMENT IN HISTORY, OR
- AN ART MOVEMENT

FLUXUS IS:

- A WAY OF DOING THINGS,
- A TRADITION, AND
- A WAY OF LIFE AND DEATH.¹⁹⁹

Die beiden Fluxus Nummern 60 und 64 zeigen besonders gut die damals immer noch vorhandene Präsenz der Künstler und Wegbegleiter, auch 25 Jahre nach Entstehen der Bewegung. Vor allem aber wird aufgezeigt, dass sich der Diskurs darüber immer noch lohnt und auch neue Erkenntnisse erlangt werden können und dass die Vielseitigkeit von Fluxus ein breites Publikum ansprechen soll und kann. Freibord bzw. Gerhard Jaschke versucht die Leser auf das Phänomen Fluxus aufmerksam zu machen und schaffte dies mit zwei interessanten und gelungenen Ausgaben.

5.4.2. IN FREIBORD VORGESTELLTE FLUXUS-KÜNSTLER (AUSWAHL)

Seit dem Jahr 1980 fanden immer wieder Arbeiten von Fluxus-Künstlern den Weg ins Heft, mit unterschiedlichen Beiträgen, manchmal mit nicht mehr als einer Skizze. Dennoch wurde so sichergestellt, dass Fluxus nicht in Vergessenheit geraten konnte. Im Folgenden sollen nun zwei der in Freibord publizierten Künstler mit ihren Arbeiten vorgestellt werden. Dabei ist wiederum auffällig, dass sowohl Jackson Mac Low als auch Dick Higgins eine starke Verbin-

¹⁹⁸ Jaschke. In: Freibord Nr. 64 (1988), S. 43

¹⁹⁹ Higgins, Dick zitiert nach Freibord Nr. 64 (1988), S. 44

dung zu John Cage aufweisen können, sei es als sein Schüler oder inspiriert durch seine Methoden.

5.4.2.1. JACKSON MAC LOW

Der Amerikaner Jackson Mac Low (1922 – 2004) ist in erster Linie für seine experimentellen Gedichte bekannt, er arbeitete jedoch auch als Performance Künstler und Komponist. Besonders letztere Stücke waren besonders durch John Cage beeinflusst.²⁰⁰ Seine Gedichte waren zunächst eher traditionell angelegt, bis er 1954 anfang verschiedene Methoden anzuwenden, insbesondere arbeitete er mit Zufallsoperationen. Diese wendete er schließlich auf alle seine Arbeiten an. Dabei ging es ihm vor allem darum, seinen eigenen Geschmack und andere persönlich gefärbte Faktoren nicht einfließen zu lassen. So wie Cage orientierte er sich auch an den Lehren des Zen Buddhismus. Abgesehen davon experimentierte er auch mit deterministischen Methoden, von denen er zunächst dachte, dass sie den Zufallsoperationen ähnlich seien. Dabei benutzte er zwei verschiedenen Quellen, einen *seed text* und einen *source text*, aus denen ein Rohtext entsteht, den Mac Low nach Bedarf umformte. Dass beide Methoden eigentlich nicht das erzielen konnte, was er sich vorgenommen hatte, nämlich möglichst neutral und frei von seinen eigenen Vorlieben zu texten, eröffnete sich ihm erst nach und nach. Denn trotz all der Systematiken, war doch immer er es, der die Ursprungstexte auswählte. Dennoch benutzte er die Methoden weiterhin, zumindest als zusätzlichen Faktor.²⁰¹

Freibord widmete seinen Arbeiten erstmals in Heft 45 (1985) Raum. Bei dieser ersten Publikation handelte es sich um den Text „Reisen“, eine Gemeinschaftsarbeit mit Anne Tardos und Peter Behrends, die auch als Übersetzer fungierten, aus dem Jahr 1984. In einer WDR Produktion durch Klaus Schöning wurde diese Arbeit von Mac Low als Hörspiel bzw. Audio Art präsentiert. Der Text liest sich wie eine Diskussion der drei Teilnehmer über das Reisen und seine Auswirkungen auf den Menschen bzw. auf die Sprechenden selbst. Zwischen den einzelnen Schlagabtauschen werden unterschiedlich lange Pausen markiert. In Heft 49/50 (1985) wird die Arbeit *Phonemicon from Hereford Bosons I* (1984) abgedruckt. Wieder handelt es sich dabei um ein musikalisches Werk von Mac Low, was bereits auf den ersten Blick zu erkennen ist. In Notenzeilen sind anstelle von Noten diverse Zeichen eingetragen. Hört man sich das Stück an, das von Mac Low und Tardos aufgenommen wurde, wird klar, dass es sich dabei um unterschiedlich intonierte Laute handelt. Ein beigefügter Text soll das Stück noch ergän-

²⁰⁰ Vgl.: Diggory (2009), S. 304f.

²⁰¹ Vgl.: Tardos (2008), Vorwort (xviiff.)

zen. Bei der vorerst letzten Publikation in Freibord in Heft 80 (1992) werden gleich mehrere Arbeiten von Mac Low präsentiert. Darunter sind vier verschiedene Gedichte, die John Cages 79. Geburtstag zu Ehren entstanden sind, sowie zwei Merzgedichte in Memoriam Kurt Schwitters. Die Gedichte sind als experimentell einzuordnen, eine Sinnhaftigkeit der Worte ist nicht gegeben. Es ist anzunehmen, dass Mac Low ein Zufalls- oder deterministisches Verfahren bei der Produktion angewendet hat. Alle Gedichte existieren auch als Audiomaterial und wurden vom Künstler selbst gesprochen.

Insgesamt gesehen wird das künstlerische Repertoire von Jackson Mac Low in den drei Freibord Ausgaben gut abgedeckt. Dass nach 1992 keine Arbeiten mehr von ihm erschienen sind, liegt vermutlich auch daran, dass generell der Anteil von Werken von Fluxus-Künstlern mit den Jahren immer weniger wurde.

5.4.2.2. DICK HIGGINS

Higgins, 1938 in England geboren, war, wie bereits erwähnt, Schüler bei John Cage und lernte dort einige der anderen Fluxus Künstler wie Al Hansen und George Brecht kennen. Mit Hansen gründete er bereits 1958 die *Audio-Visual Group*, um Events aufzuführen. Von da an war sein künstlerisches Schaffen ungebrems, er nahm an unzähligen Projekten teil, schrieb Stücke und Events, drehte Filme, agierte in Happenings uvm. 1960 heiratete er die Fluxus Künstlerin Alison Knowles, gemeinsam gingen sie nach Europa um an den Fluxfestivals teilzunehmen. Vier Jahre später gründete er die *Something Else Press* und setzt damit einen Grundstein für die Publikation vieler wichtiger Fluxus Werke.²⁰² Abgesehen davon trug er viel zur Theoriebildung von Fluxus bei, wie z.B. das Konzept von Intermedia, das bereits vorgestellt wurde. Es mögen dies auch die Gründe sein, dass Dick Higgins in Freibord der am öftesten vertretene Fluxus Künstler ist und dessen Arbeit und Person in mind. vier verschiedenen Heften erwähnt und abgedruckt wird. Dies passiert das erste Mal in Freibord Nr. 26 (1981) indem Higgins`A *Fluxessay for a Few of my Fluxfriends* veröffentlicht wird. Der Beitrag liest sich wie eine to-do Liste, in der Higgins seine Freunde und Bekannte, die mit Fluxus zu tun haben, auflistet und Anweisungen an jene erteilt. Dabei könnte es sich auch um Event Scores handeln oder ein experimentelles Gedicht. Ein Auszug:

²⁰² Vgl.: Becker (1965), S. 434f.

Project for Dick Higgins

Devise a hermeneutic of the spread of Buddhism in America taken as a performance piece.

Project for Takehisa Kosugi

Develop a realization for the above using electronic crickets and cans that make sounds.

Project for Eric Anderson

Define the ambiguities and tautologies in the above project and realize these with flashing lights.

Project for Alison Knowles

Base an ethics on the horizons of the above, to be expressed in terms of shoes, beans and fishes of the Philippine Sea.²⁰³

Dabei ist auffällig, dass sich, ausgehend von der ersten Anweisung, die nächsten auf die jeweils vorhergehende beziehen. Dieses Muster zieht sich fast völlig durch den ganzen Text und endet schließlich in der Anweisung für Mats B ein Buch herauszugeben und für Peter Frank, jenes zu rezensieren. Anschließend an den Beitrag wird auf Auftritte und Ausstellungen von Higgins in Europa hingewiesen, die 1982 stattfinden sollten. Darunter finden sich ein Konzert zusammen mit anderen Instrumentalkünstlern, eine gemeinsame Ausstellung mit Alison Knowles in Berlin sowie ein Solo-Konzert und ein Vortrag zur Something Else Press in Köln.

In beiden Fluxus-Ausgaben, Nr. 60 (1987) und Nr. 64 (1988) ist Higgins ebenfalls vertreten. Erstere bringt zwar nur seine immer wieder zitierte Definition von Fluxus²⁰⁴, die sich jedoch absolut etabliert hat, richtungsweisend ist und deshalb vermutlich nicht ausgespart werden konnte. Letztere druckt dafür zwei Briefe und zwei Gedichte von Higgins ab, räumt dem Künstler also doch noch etwas mehr Platz ein. Die Briefe schreibt Higgins im Namen des *Institute for Creative Misunderstanding*. Dabei handelt es sich um ein von ihm erdachtes Konzept hinsichtlich einer Gemeinschaft von ähnlich denkenden Künstlern und Kollegen:

To broaden my perspective I conceived of a community of artists and thinkers who could take conceptual models and, with good will (my assumption, like Kant's in his ethics), transform these models – evoking not simply intellectual discourse but humor or lyrical effects which would otherwise not be possible. This is, of course, my Institute of Creative Misunderstanding. Into it I put a number of people with whom I was in touch who seemed to be transforming earlier models into new and necessary paradigms. I tried to organize a

²⁰³ Higgins, Dick. In: Freibord Nr. 26 (1981), S. 23

²⁰⁴

Fluxus is not:

- a moment in history, or
- an art movement

Fluxus is: - a way of doing things

- a tradition, and
- a way of life and death

meeting of the institute, but could not get funding for it and realized that it might well be unnecessary anyway. I still use that Institute as a conceptual paradigm when necessary.²⁰⁵

Bei beiden Briefen von Higgins scheint es sich um Rundschreiben an die anderen Mitglieder zu handeln, die im Briefkopf erwähnt werden. Darunter finden sich u.a. Francesco Conz, Hannah Higgins (Tochter von Dick Higgins), Alison Knowles, Richard Kostelanetz etc. Das erste Schreiben vom 31. April 1987 enthält neben der Vorankündigung für das baldige Erscheinen eines seiner Werke (*Pattern poetry: guide to an unknown literature*), Anekdoten und generelle Informationen sowie den Abdruck eines seiner Gedichte auf der Rückseite. Das zweite Schreiben vom 22. Dezember 1987 (Higgins weist hier darauf hin, dass es sich um den Todestag von George Eliot handelt) dient wieder dazu, die Empfänger auf dem Laufenden zwecks seiner eigenen und generellen Arbeiten zu halten. Erwähnt werden Fluxus Performances, die anlässlich dem 25. Jahrestag von Fluxus in Williamstown gehalten wurden und die unüblich gut besucht waren, sowie zwei Fluxkurse und ein Katalog, der am Williams College Museum of Art erhältlich ist. Seit dem letzten Rundschreiben arbeitete Higgins an einem Werk namens *Five Myths Of Postmodernism*, kurz besprochen wird auch der mäßige Erfolg von *Pattern Poetry*. Im Anschluss an die Briefe werden noch zwei Gedichte von Higgins, in Zusammenarbeit mit Brian McHugh, vorgestellt, und zwar *Grandfather's* (1986) und *Clock Tower Peace* (1976).

In Freibord Nr. 84 werden zwei Werke von Higgins abgedruckt, die als *Two New Pieces* bezeichnet werden. Dabei handelt es sich zunächst um *two birds in four scenes*, mit der Notiz von Higgins, dass sich das Stück gut als Opernlibretto eignen würde. Die Handlung wird dabei schon im Titel verraten: In vier Szenen findet eine Interaktion zwischen zwei Vögeln statt, Higgins leitet ein: „bleak scenes throughout a plain. Abandoned instruments of war (these can be projected). The „birds“ of the title look gaudy, military and ridiculous. They enter and exit at different points at the start and end of each scene.“²⁰⁶ Bei *Tough Guys* weist Higgins zunächst darauf hin, dass das Stück auf zwei früheren Arbeiten basiert (*cito's song* und *a gentle one*). Die Handlung dreht sich hier um zwei Gangster, die im Stil der 1930er Jahre gekleidet sind („hollywood version“ mit großen Hüten und Violinenkästen). Beide sprechen in einem Akzent miteinander und erschießen sich schließlich gegenseitig. Die Datierung der Stücke wird mit 1993 angegeben, d.h. dass Freibord hier aktuell bleibt und nicht nur ältere Werke abdruckt. Dies ist die letzte Publikation einer Arbeit von Higgins selbst. In Heft Nr. 106

²⁰⁵Janssen (1995). URL: http://jas.faximum.com/library/tam/tam_43a.htm (30.11.2013)

²⁰⁶Higgins, Dick. In: Freibord Nr. 84 (1993), S. 54

(1998) widmet jedoch Gerhard Jaschke dem Künstler einen Beitrag, höchstwahrscheinlich aufgrund seines Ablebens im selben Jahr. Dabei handelt es sich um ein experimentelles Gedicht, bei dem Jaschke im Sinne von Oulipo nur Wörter, die ein i in sich tragen, benutzt.

6. ZUSAMMENFASSUNG & FAZIT

Dass sich die Zeitschrift Freibord sowohl mit Fluxus als auch mit dem Werk von Hermann Nitsch besonders stark auseinander setzte, scheint vornehmlich daran zu liegen, dass sich ihre Prinzipien durchaus ähnlich sind: Fluxus fordert u.a. eine soziale Gerechtigkeit und ästhetische Befreiung, der Aktionismus des Hermann Nitsch will ebenfalls eine von Zwängen befreite Kunst und Freibord hatte durchaus anarchistische Wurzeln, die eine unabhängige Plattform für Künstler und Literaten bieten wollte. Im Gegensatz zu anderen Kunstrichtungen versuchten sowohl Fluxus als auch Hermann Nitsch mit ihren Aktionen das Leben aktiv zu beeinflussen anstatt nur theoretisch verhaftet zu bleiben. Damit passten sie genau in die Entstehungszeit von Freibord, die von Umbruch und dem Wunsch nach Veränderung geprägt war.

Die vorliegende Arbeit versuchte die Frage zu beantworten, wie Aktionskunst (in besonderer Hinwendung auf das Werk von Hermann Nitsch und der Kunstbewegung Fluxus) im Rahmen einer Literaturzeitschrift präsentiert werden kann. Dazu wurden zunächst die Umstände der Gründung untersucht, die auf Basis einer Proteststimmung im konservativen Nachkriegsösterreich ruhten. Besonders im Bereich der Literatur und Kunst taten sich neue Strömungen auf, nicht nur in Österreich, eine allgemeine Aufbruch- und Umbruchstimmung lag zweifellos in der Luft. Einigen Gruppierungen, die sich zu dieser Zeit bildeten, wie die Wiener Gruppe, der Wiener Aktionismus, Happening und Fluxus wurden kurz vorgestellt um anhand dieser Grundlage das Werk von Hermann Nitsch zu besprechen. Der österreichische Ausnahmekünstler mit Wurzeln im Wiener Aktionismus widmete sein Leben der ständigen Weiterentwicklung des Orgien-Mysterien Theaters, dessen Entstehung und Wirkungsweise einen Teil dieser Arbeit ausmachten. Gerhard Jaschke als Gründungsmitglied von Freibord war schon sehr früh daran interessiert, das Werk Nitschs auf Papier zu bringen und damit einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, gewiss auch um Vorurteile gegenüber seiner umstrittenen Arbeit auszuräumen. Die Auswahl der Texte und Abbildungen, die in Freibord gedruckt wurden, bieten ein umfangreiches Bild des Lebenswerks von Nitsch, der Künstler wirkt in geführten Interviews ebenso überzeugt wie selbstkritisch. Trotz der vielen Aufklärungsarbeit, für die Jaschke sicherlich mitverantwortlich gemacht werden kann, und der Anerkennung, die

ihm mittlerweile zuteil geworden ist, bleibt die Kunst Nitschs umstritten und sorgt für Aufregung, auch heute noch.

Bevor auf die Entstehungsgeschichte von Fluxus eingegangen werden konnte, wurde zuvor die Zeitschrift selbst vorgestellt, inklusive dem Lebensweg von Gerhard Jaschke und Hermann Schürer. Die Protesthaltung gegen das konservative Österreich der 1970er Jahre der beiden Männer führte zur Gründung von Freibord. Fortan war das Kredo des Herausgeber-Duos und seinen Mitarbeitenden, eine unabhängige und anspruchsvolle Zeitschrift zu publizieren, die Künstler und Autoren gleichermaßen ansprechen sollte. Das Gelingen dieses Vorhabens scheint schon allein durch das 36jährige Bestehen bestätigt zu sein und die Arbeit ist zumindest für Jaschke noch nicht zu Ende. Auch wenn sich das Format und der Vertrieb mittlerweile geändert haben, so ist der Idealismus des Herausgebers noch nicht versiegt.

Dieser Einstellung entspricht auch das Konzept von Fluxus. Die Kunstbewegung, die keine sein will, entwickelte sich Anfang der 1960er Jahre zu einer Gruppierung, deren Mitglieder aus unterschiedlichsten Bereichen kamen und dennoch fanden sie einen gemeinsamen Nenner in ihrer Aktionskunst. Auch wenn es bis heute mehrere Ansätze zur Definition bzw. Eingrenzung gibt, so steht doch fest, dass allein durch den internationalen Charakter, den Fluxus immer aufweisen konnte, Barrieren durchbrochen und Menschen zusammengeführt wurden. Auch Hermann Nitsch hatte viel Kontakt mit den Mitgliedern der Fluxus Bewegung, Freibord war ebenfalls sehr früh bemüht, sich dem Phänomen anzunehmen und es öffentlicher zu machen. Hier zeigt sich, dass die zu behandelnden Themenkreise schon von Anfang an miteinander verwoben waren und eine Aufbereitung insofern auf der Hand lag. Dennoch muss angemerkt werden, dass die Menge der Veröffentlichungen hinsichtlich der Fluxus Texte doch insgesamt eher gering ausgefallen ist. Die drei dem Thema gewidmeten Ausgaben machen zwar einiges wett, dennoch ist ein rasanter Abfall an Publikationen zu vermerken, besonders in den letzten 15 Jahren. Dies liegt aber mit Sicherheit auch daran, dass die meisten Fluxus Künstler bereits verstorben sind und somit kein neues Material mehr vorhanden ist. Gerade deswegen wäre es jedoch wichtig, die Idee dahinter aufrecht zu erhalten, indem wieder mehr darüber publiziert wird.

Ob dies die alleinige Aufgabe von Freibord sein soll oder kann ist zu bezweifeln, vielmehr könnte die Zeitschrift als Vorbild für junge und engagierte Menschen dienen, die ihrerseits ein Forum für Literatur und Kunst schaffen wollen. Aktionskunst im Rahmen einer Literaturzeit-

schrift wäre vielleicht auch hier keine Priorität, doch die Vielseitigkeit der Thematik ist es absolut wert, sich damit auseinander zu setzen und die Ideale dahinter nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

7. QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

FREIBORD. Zeitschrift für Literatur und Kunst. Hrsg.: Gerhard Jaschke. Wien: Edition Freibord 1976 – 2012.

Direkt zitierte Artikel:

BROER, Wolfgang: Freibord Nr. 9 (1978)

FRIEDMAN, Ken: Freibord Nr. 73 (1990)

HEMEL, Wolfgang: Freibord Nr. 1 (1976)

JASCHKE, Gerhard; WALD, Ingrid: Freibord Nr. 1 (1976)

JASCHKE, Gerhard: Freibord Nr. 9 (1978), Nr. 27 (1982), Nr. 30 (1982), Nr. 40 (1984), Nr. 43/44 (1984), Nr. 60 (1987), Nr. 64 (1988)

JONES, Joe: Freibord Nr. 21 (1980), Nr. 23 (1981)

JONES, Christine: Freibord Nr. 23 (1981)

KÖNIG, Christl: Freibord Nr. 37-39 (1984)

MASSICZEK: Freibord Nr. 9 (1978)

N.N.: Freibord Nr. 9 (1978)

NITSCH, Hermann: Freibord Nr. 30 (1982), Nr. 36 (1983), Nr. 40 (1984), Nr. 60 (1987), Nr. 80 (1992)

TREMNITSCHKA: Freibord Nr. 9 (1978)

5 JAHRE FREIBORD – 10 JAHRE HERBSTPRESSE. Eine Dokumentationsausstellung. Wiener Secession 16.10. – 9.11. 1980. Hrsg.: Gerhard Jaschke. Wien

FERIBORD. Hrsg. Gerhard Jaschke. Wien 2013

Daraus direkt zitiert:

Jaschke, Gerhard: Feribord Nr. 4 (2013)

Jaschke, Gerhard: Feribord Nr. 7 (2013)

SEKUNDÄRLITERATUR

AKTIONSRADIUS WIEN: Kurzer Herbst der Anarchie (30. November 2008). URL: <http://aktionsradius.at/presse/11-2008/programm-11-2008.htm> (20.09.2013)

BECKER, Jürgen (Hrsg.): Fluxus, Pop-Art, Nouveau Réalisme: eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.

BREICHA, Otto: Bildende Kunst. In: BREICHA; FRITSCH (Hrsg.): Aufforderung zum Misstrauen. Literatur Bildende Kunst Musik in Österreich seit 1945. Salzburg: Residenz 1967.

CAGE, John; KOSTELANETZ, Richard (Hrsg.): an anthology. New York: Da Capo Press 1991.

Choice & Chance oder: Alles Zufall. John Cage und Harald Lüders im Gespräch. Im Auftrag der Redaktion „Titel, Thesen, Temperamente“ für den Hessischen Rundfunk. New York, 5.9. 1991 In: HILMES, Carola; MATHY, Dietrich (Hrsg.): Spielzüge des Zufalls: Zur Anatomie eines Symptoms. Bielefeld: Aisthesis 1994.

DORIS, David T.: Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus. In: FRIEDMAN, Ken (Hrsg.): The Fluxus Reader. Chichester: Academy Editions 1998.

DIGGORY, Terence: Encyclopedia of the New York School Poets. New York: Infobase Publishing 2009.

FRIEDMAN, Ken: Wer ist Fluxus? In: Kunstforum International. Fluxus: ein Nachruf zu Lebzeiten. Köln 1991.

FRIEDMAN, Ken; SMITH, Owen; SAWCHYN, Lauren (Hrsg.): The Fluxus Performance Workbook (2002). URL: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> (30.11.2013)

FRITSCH, Gerhard: Literatur. In: BREICHA; FRITSCH (Hrsg.): Aufforderung zum Misstrauen. Literatur Bildende Kunst Musik in Österreich seit 1945. Salzburg: Residenz 1967.

GORSEN, Peter:

- Der Wiener Aktionismus: Begriff und Theorie. In: WERKNER, Patrick (Hrsg.): Kunst in Österreich 1945 – 1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien: WUV 1996.
- Der Wiener Aktionismus in seinen Festen des Psychophysischen Naturalismus. In: HUMMEL, Julius (Hrsg.): Wiener Aktionismus: Sammlung Hummel, Wien. Milano: Mazzotta 2005.

HAGEDORN, Matthias: Freibord – Alles Klar Natürlich (22.04.2012). URL: <http://www.editiondaslabor.de/blog/?p=3549> (13.10.2013)

HANSEN, Al: On Cage's Classes. In: CAGE, John; KOSTELANETZ, Richard (Hrsg.): an anthology. New York: Da Capo Press 1991.

HARREN, Natilee: La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche (2012). URL: <http://www.artandeducation.net/paper/la-cedille-qui-ne-finit-pas-robert-filliou-george-brecht-and-fluxus-in-villefranche/> (27.10.2013)

HIGGINS, Dick:

- On Cage's Classes. In: CAGE, John; KOSTELANETZ, Richard (Hrsg.): an anthology. New York: Da Capo Press 1991.
- Fluxus: Theory and Reception. In: FRIEDMAN, Ken (Hrsg.): The Fluxus Reader. Chichester: Academy Editions 1998.
- Intermedia. In: Leonardo 34.1 (2001) 49-54. Abrufbar unter: <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html> (03.12.2013)

HIGGINS, Hannah: Fluxus Experience. London: University of California Press 2002.

JAHRAUS, Oliver: Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. München: Fink 2001.

JANSSEN, Ruud: Mail-Interview mit Dick Higgins (1995). URL:
http://jas.faximum.com/library/tam/tam_43a.htm (30.11.2013)

JASCHKE, Gerhard (Hrsg.): Das Rote Tuch – der Mensch das unappetitlichste Vieh: Hermann Nitsch – Das Orgien Mysterien Theater im Spiegel der Presse 1960 – 1988. Freibord Sonderreihe Nr. 25. Wien: Edition Freibord 1988.

JASCHKE, Gerhard: Vorwort. In: NITSCH, Hermann: Das O.M. Theater Lesebuch. Wien: Freibord 1983.

KAPROW, Allan:

- Essays on the blurring of art and life. Berkeley u.a.: University of California Press 2003.
- Notes on the Creation of a Total Art (1958). In: ders.: Essays on the blurring of and life. Los Angeles, London: University of California Press 2003.

KASTBERGER, Klaus: Die Wiener Gruppe. In: KAUKOREIT; PFOSER (Hrsg.): Die Österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern. Stuttgart: Reclam 2000.

KIRBY, Michael:

- Happenings An Introduction. In: SANFORD, Mariellen (Hrsg.): Happenings and other Acts. New York: Routledge 1995.
- Das Happening: Ursprünge in New York. In: BECKER, Jürgen (Hrsg.): Fluxus, Pop-Art, Nouveau Réalisme: eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.

KLOCKER, Hubert:

- Der Wiener Aktionismus – Das Orgien-Mysterien-Theater – eine performancetheoretische Studie. Diss. Wien 1983.
- Tour de Force. In: HUMMEL, Julius (Hrsg.): Wiener Aktionismus: Sammlung Hummel, Wien. Milano: Mazzotta 2005.

KLOSER, Peter: Zufall und Fluxus. Die Cage-Klasse. Dipl. Arb. Wien 1998.

KRAMMER, Eva: Das Fest der Sinne. Untersuchung synästhetischer Aspekte im Orgien-Mysterien-Theater von Hermann Nitsch. Dipl. Arb. Wien 2005.

KÖHLE, Markus: Freibord. In: Handbuch österreichischer und südtiroler Literaturzeitschriften 1970 – 2004; A - L. ESTERHAMMER, Ruth; GAIGG, Fritz; KÖHLE, Markus (Hrsg.). Innsbruck u.a.: StudienVerlag 2008.

LECKE, Dorit: „It ends by being melodic“ Der Zufall als Kompositionsmethode bei John Cage. In: HILMES, Carola; MATHY, Dietrich (Hrsg.): Spielzüge des Zufalls: Zur Anatomie eines Symptoms. Bielefeld: Aisthesis 1994.

MARTER, John F. (Hrsg.): The Grove Encyclopedia of American Art. Band 1. Oxford u.a.: Oxford University Press 2011.

MILLECKER, Christian: Nachwort . In: SCHÜRRER, Hermann: Europa: die Toten haben nichts zu lachen. Wien: Deuticke 1995.

MILLER, Larry: Interview with George Maciunas. In: BONITO OLIVA, Achille (Hrsg.): Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962, Biennale di Venezia 1990. Milano: Mazzotta 1990.

NAKAGAWA, Shin: Interview mit Joe Jones am 13.07.1992. URL: <http://www.sukothai.com/X.SA.07/X7.Jones.f1.html> (26.11.2013)

Nachlass Hermann Schürer, Handschriftensammlung Wienbibliothek

NITSCH, Hermann:

- Das O.M. Theater Lesebuch. Wien: Freibord 1983.
- Vorläufige, unverbindliche Gesamtkonzeption für das vom 3. bis 9. August 1998 in Prinzendorf geplante Sechstagespiel. In: RYCHLIK, Ottmar (Hrsg.): Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.
- der Geruchsinn (Oktober 2010). URL: <http://www.nitsch-foundation.com/de/nitsch-foundation/nf-ausstellungen/riechen/> (12.08.2013)

N.N.: Die Presse Artikel: Leipziger Hermann Nitsch Aktion findet „zensuriert“ statt. (21.06.2013). URL: <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/1421368/Leipziger-HermannNitschAktion-findet-zensuriert-statt> (01.09.2013)

N.N.: Gerhard Jaschke Kurzbiographie. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5275> (15.09.2013)

N.N.: Gerhard Jaschke Werke. URL: http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5291&L=0%2Fadmin%2Ffile_manager.php%2Findex.php (16.09.2013)

N.N.: Encyclopaedia Britannica: Henry Cowell (16.05.2013). URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/141260/Henry-Cowell> (05.10.2013)

N.N.: Allan Kaprow Biographie (2013). URL: <http://www.artnet.com/artists/allan-kaprow/> (17.11.13)

N.N.: Museum Fluxus +: Joe Jones Biografie (2013). URL: <http://www.fluxus-plus.de/joe-jones.html> (26.11.2013)

N.N.: Steven Wolf Fine Arts (2006). URL: http://www.stevenwolffinearts.com/dynamic/exhibit_artist.asp?ExhibitID=19 (20.10.2013)

N.N: Gutai & Fluxus (2011) URL: <http://guitai.wordpress.com/> (12.11.2013)

RÜHM, Gerhard (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner Artmann Bayer Rühm Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten Aktionen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967.

RYCHLIK, Ottmar (Hrsg.): Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.

SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit: Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus; second, revised and enlarged edition. Wien, New York: Springer 2011.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Einleitung. In: KAUKOREIT; PFOSER (Hrsg.): Die Österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern. Stuttgart: Reclam 2000.

SCHURIAN, Andrea: Der Standard Artikel: Aktionskünstler Otto Mühl 87-jährig gestorben (26.05.2013). URL: <http://derstandard.at/1369361719976/Aktionskuenstler-Otto-Muehl-87-jaehrig-gestorben> (28.11.2013)

SCHÜRRER, Hermann: Der kleinere Teil einer größeren Abrechnung. In: PRIESSNITZ, Reinhard; SAILER, John (Hrsg.): Journal; Jahrgang 1, No. 1. Wien 1970.

SMITH, Owen: Developing a Fluxable Forum: Early Performances and Publishing. In: FRIEDMAN, Ken (Hrsg.): The Fluxus Reader. Chichester: Academy Editions 1998.

SONTAG, Susan: Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders. In: Kunst und Anti-kunst. 24 literarische Analysen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.

TARDOS, Anne (Hrsg.): Foreword. In: MAC LOW, Jackson: Thing of Beauty: new and selected works. Berkeley u.a.: University of California Press 2008.

WIENER, Oswald: das <literarische cabaret> der wiener gruppe. In: RÜHM, Gerhard (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner Artmann Bayer Rühm Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten Aktionen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967.

WÜRTZ, Herwig (Hrsg.); RENNER, Gerhard: Literaturzeitschriften heute (224. Wechselausstellung im Wiener Rathaus Mai bis September 1992). Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek 1992.

ZELLER, Christoph: Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970. Berlin u.a.: De Gruyter 2010.

ZEYRINGER, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck Wien u.a.: StudienVerlag 2008.

8. ANHANG

a) Publikationen Hermann Nitsch in Freibord (1976 – 2012).....	I
b) Publikationen Hermann Nitsch im Freibord Verlag (1976 – 2012).....	II
c) Fluxus zugeordnete Publikationen in Freibord (1976 – 2012).....	III
d) Abstract.....	IV
e) Lebenslauf.....	V

a) PUBLIKATIONEN HERMANN NITSCH IN FREIBORD (1976 – 2012)

FB Nr. 30 (1982) – Asolo II. Fest, Partitur des 1. Tages

FB Nr. 36 (1983) – Vorläufige Partiturskizze (O.M. Theater)

FB Nr. 37-39 (1984) – H. Nitsch: Das O.M. Theater; 80. Aktion in Prinzenhof

FB Nr. 40 (1984) – Fotodokumentation der 80. Aktion von Hermann Nitsch (Prinzenhof 1984) + Gespräch Nitsch/Jaschke 1. Teil

FB 43/44 (1984) – Gespräch Nitsch/Jaschke 2. Teil

FB 45 (1985) – Zeichnung zur Architektur des O.M. Theaters + Das O.M. Theater – ein Theater der Sinne

FB Nr. 49/50 (1985) – H. Nitsch: Die Musik der 80. Aktion

FB Nr. 54 (1986) – Zur Architektur des O.M. Theaters

FB Nr. 60 (1987) – Gespräch mit H. Nitsch über Fluxus, Wiener Aktionismus und CUMA + Auszüge CUMA – III.fest / König Ödipus

FB Nr. 80 (1992) – Eröffnungsrede zur Ausstellung in der Galerie Krinzinger

FB Nr. 97 (1996) – H. Nitsch: aus: die Wortdichtung II

FB Nr. 100 (1997) – Aus der Partitur des 6 Tage Spiels

FB Nr. 104 (1998) – Partiturseite von H. Nitsch als Umschlag

b)PUBLIKATIONEN HERMANN NITSCH IM FREIBORD VERLAG (1976 – 2012)

1983 – das O.M. Theater Lesebuch – Freibord Sonderreihe 17

1984 – das O.M. Theater: die Partituren aller aufgeführten Aktionen. 80. Aktion in Prinzen-
dorf: von Sonnenaufgang des 27. Juli bis Sonnenaufgang des 30. Juli 1984

1988 – Das rote Tuch – der Mensch das unappetitlichste Vieh; Hermann Nitsch, das Orgien-
Mysterien-Theater im Spiegel der Presse; 1960 – 1988 – Freibord Sonderreihe 25

1996 – die Wortdichtung des O.M. Theaters – Freibord Sonderreihe 41

1998 – das Orgien-Mysterien-Theater: die Partituren aller aufgeführten Aktionen. Das 6 Tage
Spiel (3.-9. August 1998) in 3 Bänden – Freibord Sonderreihe 44 – 46

c)FLUXUS ZUGEORDNETE PUBLIKATIONEN IN FREIBORD (1976 – 2012)

FB Nr. 21 (1980) – Ankündigung von Joe Jones: Fluxus is dead. Tonbandkassette und Broschüre mit Zeichnungen und Texten

FB Nr. 23 (1981) – Skizze von Joe Jones: Music Project for Modern Quartet + Joe Jones: Zeichnungen, Partituren, Briefe + Gerhard Jaschke: Über Fluxus und Joe Jones + George Brecht: People Music + Christine Jones: Tone Deaf Music Company

FB Nr. 26 (1981) – Wolf Vostell: Umschlag + Wolf Vostell: Juana La Loca + Dick Higgins: A Fluxessay for a Few of my Fluxfriends

FB Nr. 27 (1982) – Wolf Vostell: Portrait Friedrich Schröder Sonnenstern (Cover innen) + Wolf Vostell: Portrait Johann Wolfgang Goethe (Cover innen) + Wolf Vostell: Berlin-und Auto-Fieber

FB Nr. 45 (1985): Jackson Mac Low: Reisen + Foto

FB 49/50 (1985): Jackson Mac Low: Phonemicon from “Hereford Bosons I”

FB Nr. 55/56 (1986) – Wolf Vostell: “Der Beton-Tango”

FB Nr. 60 (1987) – Gerhard Jaschke: Die Fluxisten – die Neger der Kunstgeschichte? + Gespräch mit Francesco Conz über Fluxus, Wien, 27. – 29.6.1987 (Teil 1) + diverse Fotos einiger Fluxuskünstler, Dick Higgins: Fluxus Definition + Zitat

FB Nr. 64 (1988) - Gespräch mit Francesco Conz über Fluxus, Wien, 27. – 29.6.1987 (Teil 2) + diverse Fotos einiger Fluxuskünstler + Biographien einiger Fluxuskünstler + Dick Higgins: 2 Briefe + 2 Gedichte

FB Nr. 73 (1990) – komplette Fluxus Ausgabe – Fluxus-Definition; Ken Friedman: Rethinking Fluxus; Nam June Paik: Fluxus Island; Ken Friedman: Überdenken der Fluxusbewegung (Übersetzung Christine Jones); Jiri Valoch: Al Hansens goddess and venus worship, Fotografien

FB 80 (1992) – Jackson Mac Low: Poems for Cage, Merzgedichte

FB 81 (1992) – Ben Vautier: if everything....

FB Nr. 83 (1993) – Coverfoto Joe Jones + Joe Jones: Computergrafik + Michael Berger; Gerhard Jaschke: In Memoriam Joe Jones + Joe Jones: Lulu; Light my fire

FB Nr. 84 (1993) – Dick Higgins: Two new pieces + Alison Knowles: One of the river breads

FB Nr. 100 (1997) – Emmett Williams: Freibord Freibeuter

FB 106 (1998) – Gerhard Jaschke: Dick Higgins

FB 112/113 (2000) – Nam June Paik: Studienbuch

SONDERREIHE (1980) Joe Jones – Fluxus is Dead – Kassette

d) ABSTRACT

Die von Gerhard Jaschke und Hermann Schürer gegründete Literaturzeitschrift *Freibord* bot bereits seit dem Jahr 1976 ein Forum für junge Autoren und Künstler, die sich in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft ohne Zensur und vorschnelles Urteil entfalten wollten. Die zu dieser Zeit immer noch vorherrschende Stimmung, die insbesondere durch die Negierung der Mitschuld am Zweiten Weltkrieg erzeugt wurde, schuf besonders innerhalb der nachkommenden Generation ein Klima des Unmuts und der Aufruhr. *Freibord* griff dieses Grundgefühl gekonnt auf und forderte einen ehrlicheren und direkteren Umgang mit den Geschehnissen, der sich vor allem über den Weg der Literatur und Kunst ausdrücken sollte. Insofern stellte die Zeitschrift eine ideale Plattform für experimentelle Kunst dar, die sich naturgemäß auf unkonventionelle Art und Weise ausdrücken will. Diese Arbeit widmet sich vor allem ausgewählten Werken von Hermann Nitsch sowie der Kunstbewegung Fluxus, die im Rahmen der Zeitschrift besprochen und abgedruckt wurden und somit eine Verknüpfung von Literatur und Kunst bieten. Untersucht werden vor allem Artikel und Publikationen über das Orgien-Mysterien Theater sowie Veröffentlichungen einzelner Fluxus-Künstler. Genauso wichtig sind jedoch auch Hintergrundinformationen zur Entstehung und Verwirklichung der Arbeiten Nitschs, der Zeitschrift *Freibord* sowie der Kunstbewegung Fluxus.

d) LEBENSLAUF

Persönliche Daten

Name: Julia Rosenkranz

Geburtsort/Jahr: Wien/1981

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulbildung und Studium

2011-2014: MA Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften, Universität Wien

MA-Arbeit: Die österreichische Literaturzeitschrift Freibord als Plattform für experimentelle Kunst

2008-2011: BA Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften, Universität Wien

1996-2001: Höhere Lehranstalt für Fremdsprachen und Wirtschaft, Bergheidengasse 1130 Wien

1991-1996 Gymnasium, Geblergasse 1170 Wien

1987-1991 Volksschule, Julius-Meinlgasse 1160 Wien