



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Klangkunst Fluxus. Raum und Körper bei Carolee
Schneemann und Alison Knowles.“

Verfasserin

Sidonie Forstreiter, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Einleitung (S1-S3)

1. Das Unmittelbare erfahrbar machen?

Einführung (S4)

1.a Zum Begriff des „Nachvollziehens“ (S5-S6)

1.b Die Aufbereitung von Fluxus als ursprünglich „multisensorische Erfahrung“ für ein neues Publikum (S7-S11)

1.c Generierung einer eigenen Kunstform: Dokumentation als integrativer Bestandteil von Fluxus (S12-S16)

1.d Das Schreiben als ein das künstlerische Schaffen begleitendes Medium (S17-S28)

2. Fluxus: Raum und Rahmen einer Bewegung

Einführung (S29-S30)

2.a Fluxus – soziale Gefüge und strukturelle Rahmenbedingungen an den Anfängen einer Bewegung (S31-S41)

2.b Die nackte Frau im Museum oder: „to take the nude off the wall“ (S42-S46)

2.c Environments – Entstehung neuer Räume (S47-S62)

3. Klangkunst Fluxus – Klangkörper und Körperklang

Einführung. Erläuterung zur Wahl des Begriffs (S63-S64)

3.a Klang als körpereigenes Element (S65-S74)

3.b Körperklang: Das Publikum als Resonanzraum. Die Gestaltung des Publikumsraumes bei Carolee Schneemann am Beispiel von *Lateral Splay* (S75-S81)

3.c Alison Knowles' Geräuscharbeiten *Nivea Cream Piece* und *Bean Sequences* (S82-S88)

Fazit (S89-S90)

Literaturverzeichnis (S91-S93)

Abbildungsverzeichnis (S94)

Abstract (S95)

Lebenslauf (S96)

Einleitung

Am Beginn dieser Diplomarbeit stand zunächst meine eigene Neugier gegenüber der Kunstströmung Fluxus. Schon zuvor hatte ich mich mehrmals im Zuge meines Studiums der Musikwissenschaft sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit dem Thema auseinandergesetzt, zahlreiche Ausstellungen besucht und in den diversen Katalogen, Magazinen und wissenschaftlichen Arbeiten nach Informationen geforscht. Vom anfänglichen Bestreben, die Strömung Fluxus genau abzustecken, begrifflich zu fassen und von anderen Bewegungen wie der Performance- und Happening-Kunst abzuheben, musste ich schließlich zunehmend abkommen, da die Übergänge zwischen diesen Strömungen stark ineinander verschwimmen, sich die einzelnen Genres unweigerlich durchdringen und sich stetig neu in Beziehung zueinander setzen. Dennoch war und ist es stets ein Bedürfnis geblieben, mir Klarheit darüber zu verschaffen, was Fluxus ausmacht und woher meine eigene Faszination für dieses Kapitel der Kunst- und Musikgeschichte rührt.

Ziel meiner Diplomarbeit ist es daher zunächst, anhand zweier Persönlichkeiten die Strömung Fluxus zu durchleuchten und in ihren verschiedenen Facetten darzustellen. Es wird jedoch kein eigenständiges Kapitel zur Geschichte des Fluxus bereitgestellt. Viel eher sollen die verschiedenen Gesichtspunkte der Gattung – die viel mehr als eine Gattung im herkömmlichen Sinne ist – kontinuierlich in die Arbeit einfließen und so das „fluere“, das „Fließende“ der Strömung anerkannt werden und als Gestaltungskonzept dieser Arbeit zum Tragen kommen. Die drei Kapitel meiner Arbeit oszillieren in diesem Sinne stetig rund um immer wieder unter neuen Gesichtspunkten betrachteten Performances. Jedes Kapitel berücksichtigt bestimmte Teilaspekte, sodass die einzelnen Arbeiten immer wieder aus einem neuen Blickwinkel analysiert werden. Der erste Punkt des Kapitels „Fluxus: Raum und Rahmen einer Bewegung“ stellt jedoch zur Übersicht einen kurzen, notwendigen Abriss der Anfänge der Bewegung dar. Konkret soll es in diesem Abschnitt der Arbeit vor allem darum gehen, einen Einblick in die räumlichen Strukturen zu gewähren – damit sind neben den Räumen an sich auch die unterschiedlichen Medien, in denen sich Fluxus-

Kunst bewegt, gemeint. So soll ein Gespür für die Dynamiken innerhalb dieses Netzwerkes vermittelt werden. Die Oeuvres der beiden von mir ausgewählten Künstlerinnen Alison Knowles und Carolee Schneemann weisen oft konkrete Merkmale auf, die die Besonderheiten der Strömung Fluxus anschaulich analysieren lassen. Sie sollen jedoch nicht ausschließlich als für Fluxus exemplarisch gedeutet werden. Im Untersuchungsprozess ausgewählter Arbeiten selbst sollen über das Hinweisen auf Indizien für und Charakteristika von Fluxus hinaus spezielle Tendenzen und Herangehensweisen der beiden Künstlerinnen ausfindig gemacht werden. Trotz der weithin verbreiteten Vorstellung, dass Fluxus ein Konglomerat aus künstlerisch wie privat eng miteinander agierenden Persönlichkeiten sei, möchte ich darüber hinaus den Versuch anstellen, das Originäre der beiden Kunstschaffenden an die Oberfläche zu bringen. In Kapitel 1.c geht es so zum Beispiel um das Schreiben der beiden Künstlerinnen als ein das künstlerische Schaffen kontinuierlich begleitendes Medium, welches Aufschluss über die individuellen Ansätze und Schwerpunkte geben kann.

Künstlerische Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Künstlerinnen gilt es in einem ersten Schritt hervorzuheben; jedoch sind diese nur als Anhaltspunkte für die weitere Beschäftigung mit dem Wirken der beiden zu verstehen. Die wohl offensichtlichste Gemeinsamkeit zwischen Alison Knowles und Carolee Schneemann ist der Umstand, dass sie ein und derselben Generation angehören; Knowles wurde 1933, Schneemann 1939 geboren. Beide studierten Malerei und konnten aufgrund ihres Privatlebens – ihre Partner waren Komponisten – die Entwicklungen der zeitgenössischen experimentellen Musik hautnah miterleben. Diese Arbeit widmet sich in erster Linie den Verdiensten dieser beiden Künstlerinnen für Fluxus und die Bedeutung der beiden Frauen für den politischen Feminismus wird nur am Rande Erwähnung finden.

Erst im Verlauf der Untersuchung des Oeuvres und der Analyse einzelner Arbeiten wird es möglich sein, zu der einen oder anderen direkten Gegenüberstellung bestimmter Methoden und Ansätze zu kommen. Dies wird etwa im zweiten Kapitel geschehen, wenn es darum geht, zu erforschen, wie Knowles und Schneemann mit Raum umgehen und diesen in Form von

sogenannten „Environments“ selbst schaffen. Hier werden die individuellen Ansätze der beiden Künstlerinnen sichtbar.

In Bezug auf Raum/ Klangraum und Körper/ Klangkörper möchte ich auf einen zweiten zentralen Ausgangspunkt dieser Arbeit hinweisen: auf die Annahme von Klang als integrativen Bestandteil von Fluxus. Jener soll als notwendiger gestalterischer Aspekt für das ganzheitliche Verständnis von Fluxus freigelegt werden. „Klang“ steht hier als Sammelbegriff für sämtliche körpereigenen sowie körperfremden akustischen Elemente. In einem eigenen Kapitel wird diese – etwas überspitzt formulierte – These von Fluxus als „Klangkunst“ anhand verschiedener Gesichtspunkte aufgefächert und genauestens erläutert. Wie es zur Wahl der Bezeichnung „Klangkunst“ in Zusammenhang mit Fluxus gekommen ist und welche Auswirkung dies auf die Analyse einzelner Werke nimmt, wird ebenfalls Teil des dritten und letzten Kapitels „Klangkunst Fluxus“ sein.

Um die Ziele und Forschungsfragen der einzelnen Abschnitte zu verdeutlichen, werden diese dem jeweiligen Kapitel vorangestellt. Der Einstieg in die teils stark diskursiven und stetig ineinandergreifenden Überlegungen soll so vereinfacht werden.

Ziel meiner Diplomarbeit ist es, abschließend formuliert, einen neuen Zugang zu Fluxus-Performances zu schaffen, der nicht nur klangliche Momente und räumliche Strukturen behandelt, sondern der sich dabei zugleich auch sehr stark mit der Analyseweise als „Nachgeborene“ auseinandersetzt. Ich arbeite daher sehr nahe am schriftlichen Material, das von den selbstreflexiven Künstlerinnen selbst generiert wurde und als Ausgangspunkt meiner Analysen betrachtet werden kann. Event-Scores, Tagebucheinträge, Werkbeschreibungen und Briefwechsel sind einige dieser Materialien, zu denen ich im ersten Kapitel „Das Unmittelbare erfahrbar machen?“ einige Überlegungen anstellen werde, die auch für den Rest der Arbeit Gültigkeit haben.

1. Das Unmittelbare erfahrbar machen?

Einführung

Das erste Kapitel meiner Diplomarbeit befasst sich mit der Frage, wie Fluxus-Events und Performances für ein neues Publikum aufbereitet werden können und inwiefern es hier möglicherweise zur Generierung einer eigenen Kunstform kommt. Ziel dieser Fragestellung ist es, die eigene Herangehensweise an Fluxus-Arbeiten zu hinterfragen und eine gewisse Achtsamkeit in der Untersuchung jener zu entwickeln. Weiters wird die These aufgestellt, dass die Dokumentation an sich bereits integrativer Bestandteil von Fluxus ist. Das eigene Schreiben der Künstlerinnen kann hier als Teil dieser (Selbst-)Dokumentation verstanden werden und ist darüber hinaus in seinen unterschiedlichen Ausprägungen konstantes Begleitmedium von Fluxus.

Die Untersuchungsgegenstände, anhand derer diese verschiedenen Ansätze bearbeitet werden sollen, sind – wenn es um die Darstellung von Fluxus in Museen geht – Yoko Onos *Voice Piece for Soprano* sowie Schneemanns Performance *Electronic Activation Room*. Wenn es um das Thema der Selbst-Dokumentation geht, wird Alison Knowles' *Identical Lunch* zur Untersuchung herangezogen sowie erneut ein Blick auf Schneemanns *Electronic Activation Room* geworfen. Der letzte Teil des Kapitels befasst sich unter Zuhilfenahme von Yoko Onos Performance-Buch *Grapefruit* mit dem Begriff „event score“. Anschließend geht es um das Medium „Brief“. Hier wird Alison Knowles' *With Love* als Ausgang dafür dienen, mehr über das Schaffen der Künstlerin selbst sowie über Fluxus allgemein zu erfahren. Knowles' Performance *Proposition* soll hier als Grundlage dienen, einzelne Charakteristika der Gattung auszuformulieren und sichtbar zu machen. Bei der Analyse von Carolee Schneemanns *More Than Meat Joy* wird ähnlich verfahren: Das geschriebene Wort der Künstlerin bildet die Grundlage, um anhand einer konkreten Performance-Arbeit – in diesem Fall ist es Schneemanns *Labyrinth* – Kriterien der Strömung und des individuellen Zugangs der Künstlerin zu diesen Spezifika von Fluxus herauszuarbeiten.

1.a Zum Begriff des „Nachvollziehens“

Rational betrachtet kann es niemals vollständig gelingen, das Unmittelbare erfahrbar zu machen. Als jemand, der bei einem Event nicht „live“ dabei gewesen ist, kann ich lediglich den Versuch anstellen, die Abläufe, Strukturen, atmosphärischen Entwicklungen und Eindrücke eines Ereignisses nachzuvollziehen. Wie das Wort „nachvollziehen“ an sich bereits verdeutlicht, ist dieser Vorgang ein retrospektiver, ein vom Ereignis selbst abgetrennter analytischer Versuch des Verstehens. Die philosophische Aufschlüsselung des Begriffs eröffnet jedoch darüber hinaus die Möglichkeit, dieses Nachträgliche etwas weiter zu denken: A posteriori zu einer Erkenntnis zu gelangen würde so etwa nicht nur bedeuten, nachträglich zu dieser gekommen zu sein, sondern diese aus der Erfahrung gewonnen zu haben. Die eigene Erfahrung einbringend verbindet mich also doch auch etwas Unmittelbares mit dem vergangenen Ereignis, welches ich mir mit Hilfe konkreter Mittel erfahrbar machen will. Denn im Versuch des Nachvollziehens wird unmittelbar auf das eigene Erfahrungsspektrum zurückgegriffen, um sich mit dessen Hilfe das Ereignis, die Performance oder das Environment (bildlich, akustisch, physisch,...) vorstellen zu können und für sich ein Stück weit in die eigene Gegenwart zu holen. So wie die TeilnehmerInnen einer Performance, die unmittelbar und aus sich heraus auf das Ereignis reagieren, versuchen sich einen Reim darauf zu machen, was im Hier und Jetzt vor sich geht, rufe ich beim Versuch des Nachvollziehens ebenso unmittelbar und unbewusst meine eigenen Erfahrungen ab, um mir das Dargestellte zu verdeutlichen. Dass es dennoch in diesem Prozess an einigen für eine Performance essentiellen Dingen fehlt, lässt sich nicht leugnen. Die unterschiedlichen zwischenmenschlichen Beziehungen, etwa jene zwischen den Performenden oder zwischen Performenden und Zusehenden sowie die unterschiedlichen Konstellationen im Gefüge des Publikums selbst, lassen sich keinesfalls zur Gänze rekonstruieren oder gar nachempfinden. Zudem liegt nur äußerst selten der glückliche Umstand vor, die verschiedenen Perspektiven von Teilnehmenden einer Performance in irgendeiner Form zur Untersuchung zur Verfügung zu haben, um sie so zu einer etwas breiteren

Schablone von Erfahrungen zusammenfügen zu können. Selbstverständlich gilt, dass die Erfahrungen eines/ einer Teilnehmenden sowieso nur aus einer individuellen Perspektive heraus entstehen können, somit ebenso in gewisser Weise begrenzt sind. Dennoch liegt das Empfängnisvermögen für die verschiedenartigen zwischenmenschlichen Aktionen und atmosphärischen Veränderungen bei dem/ der unmittelbar an einer Performance Teilnehmenden durchaus vor, während dies bei mir als Nachvollziehende nur sehr beschränkt gelingen kann.

Wie ich nun trotz all dieser kleineren und größeren Hindernisse näher an die Wesensmerkmale von Fluxus herankommen kann, sollen die folgenden Punkte hervorheben. Diese befassen sich mit Aspekten von Fluxus, die für mich als Forschende einen wesentlichen Anhaltspunkt darstellen und einen Großteil des Untersuchungsmaterials ausmachen. Grundsätzlich steht in dieser Arbeit das Nachvollziehen einer in der Vergangenheit stattgefundenen Performance stets an erster Stelle der Analyse. Nachvollziehen bedeutet in diesem Untersuchungsprozess die Bemühung, möglichst alle Spektren der Erfahrung zumindest anzudeuten oder gar – wenn dies im Bereich des Möglichen liegt – so weit wie nur irgend möglich für mich selbst zu konkretisieren und zu verinnerlichen. Erst dann kann es mir gelingen, weiterreichende Überlegungen in Gang zu setzen und verschiedene Analyseansätze zu einer künstlerischen Arbeit zu einem schlüssigen Ganzen zu verdichten.

1.b Die Aufbereitung von Fluxus als ursprünglich „multisensorische Erfahrung“¹ für ein neues Publikum

Der Umstand, dass ein neues – das heißt zeitlich und räumlich von der Entstehung einer Fluxus-Arbeit abgeschnittenes – Publikum oftmals nur die Möglichkeit zur Verfügung hat, Fluxus bloß zu betrachten, zieht in den meisten Fällen eine Art unvollständiges Erleben nach sich. Immer häufiger finden so zum Beispiel die Arbeiten von Fluxus-KünstlerInnen in Museen Platz, wo sie meist zusammen mit einem kurzen und recht allgemein gehaltenen Begleittext auf eine bildliche Ebene heruntergebrochen oder – wenn man so will – reduziert werden. Diese Art der Repräsentation kann jedoch lediglich Überblick über diverse geschichtliche Aspekte wie etwa der Verortung einer Fluxus-Arbeit in ihrem kunsthistorischen oder gesellschaftspolitischen Kontext verschaffen. Es mag darüber hinaus möglicherweise auch noch gelingen, einen kurzen Eindruck von einigen Charakteristika von Fluxus zu vermitteln, sehr viel mehr ist jedoch in dieser Form der Dokumentation, vor allem für den ungeübten Blick, nicht enthalten. Erklären lässt sich diese mangelhafte Form der Darstellung besonders an einem für Fluxus so wesentlichen Gesichtspunkt, nämlich der Überschreitung der klassischen Trennung von Bühne und Publikum. Soll während einer Fluxus-Performance das Publikum aktiviert und in den Kreis der schaffenden Personen miteingeschlossen werden, so findet es sich im Museum klar von der ursprünglich grenzüberschreitenden Performance getrennt. Zwar fand Fluxus, etwa mit Carolee Schneemanns *Electronic Activation Room* oder ihrem *Up To And Including Her Limits*, durchaus schon zuvor in Museen statt, jedoch geschah dies auf eine Art und Weise, die den (abgeschlossenen) Raum des Museums selbst mitthematisierte und in Frage stellte. In ihren *Berkley Notes* verfasst Schneemann zu letzterer Performance folgende Gedanken zu der Beschaffenheit eines Museums: „what imposes, provokes, permits what I discover, adapt to, change: embedded modes for behavior and

¹ Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S28.

an aesthetic ideal taken for granted – invisible cultural assumptions“².

Musealer Raum impliziert, so scheint es, gewisse Verhaltensregeln und ästhetische Ideale. Diese bleiben vom/ von der MuseumsbesucherIn unhinterfragt und legen somit Normen fest, die die Künstlerin zu untersuchen und auch zu durchbrechen bereit ist.

Einen vehementen Eingriff in den Raum des Museums nimmt Carolee Schneemann vor, wenn sie sich dazu entschließt, samt ihrer Katze die Räumlichkeiten eines Museums zu bewohnen und als Studio zu nutzen: „NO ‚performance‘: Museum becomes my home, studio; my cat Kitch lives there with me.“³ Klar definierte räumliche Strukturen werden in ihrem ursprünglichen Nutzen von der Künstlerin, die ihren Alltag, ihr Arbeiten und Leben in diesen Raum trägt, zu ineinander verschwimmenden Linien aufgelöst. Carolee Schneemann bewirkt durch diesen Eingriff die Öffnung eines vordefinierten Raumes für neue Verhaltensweisen und ermöglicht damit nicht zuletzt einen neuen Blickwinkel auf festgefahrene Strukturen, die sonst eher unhinterfragt bleiben würden. Diese Errungenschaft der Künstlerin kann sich das Museum als Ort der Reproduktion selbst zu eigen machen, wenn es schließlich darum geht, Fluxus adäquat zu vermitteln.

Die Öffnung eines starren Raumes, wie es das Museum mit all seinen Verhaltensregeln und ästhetischen Normen nun einmal in der Regel ist, kann so bereits mit Hilfe kleinerer Gesten gelingen: Ein durchaus positives Beispiel für den Versuch der Publikumsaktivierung und Öffnung klar definierter Grenzen innerhalb eines Museums wäre etwa die Darstellung zu Yoko Onos *Voice Piece for Soprano* im Zuge der Ausstellung „A House Full of Music“ in der Mathildenhöhe in Darmstadt des Jahres 2012. Zu Yoko Onos doch recht bekannter Performance wurde den MuseumsbesucherInnen deren Anleitung sowie ein Bild der Künstlerin selbst bei der Performance dieser Arbeit zur Verfügung gestellt. Dies allein wäre eine starke Verkürzung der Essenz dieses Werkes, welche vor allem in der Möglichkeit liegt, dass die Anleitung zur performativen Aktion von jedem Menschen, der sich aktiv dazu

² Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997, S228.

³ Ebda. S228.

entschließt, dieser Anleitung zu folgen, ausgeführt werden kann.⁴ In der Mathildenhöhe wurde die Darstellung zu *Voice Piece for Soprano* aus dem Jahr 1961 nun um folgendes Element ergänzt: einem Mikrofonständer. Dieser wurde so ausgerichtet, dass die AusstellungsbesucherInnen, welche sich vor das Mikrofon stellten, den Blick auf die Anleitung gerichtet hatten und so den Impuls zur Ausführung der Aktion weitaus deutlicher zu spüren bekamen. Die äußerst simple Anleitung zum Stück lautet:

- „Scream.
1. against the wind
2. against the wall
3. against the sky“⁵

Der Vorgang des Betrachtens einer eindimensional abgebildeten Aktion und des Lesens von erklärendem Begleittext zu dieser wird hier mit dem sehr simpel gestalteten, doch offenkundigen Aufruf, das Dargestellte selbst auszuführen, um die für diese und viele andere Fluxus-Arbeiten essentielle aktivierende Kraft erweitert. Zumindest wird versucht, diese Aktivierung des Publikums wieder zurück an die Arbeit selbst zu bringen und sich dem ursprünglichen Charakter einer Fluxus-Performance in neuem, musealem Raum weitestgehend anzunähern. Ganz nach dem Prinzip „[...] the audience has to do something to complete the work.“⁶ wird hier zur Geltung gebracht, dass alle Fluxus-Arbeiten, seien dies nun Fluxkits, einzelne Objekte, Environments oder Events, von einer performativen Kraft leben, die ganz wesentlich von ihrem Publikum ausgeht. Die Tatsache, dass das Mikrofon unverstärkt war und dass hier lediglich der zweite Punkt („Scream [...] against the wall“) der dreigliedrigen Performance absolviert werden konnte, mindert

⁴ Anm.: Eine ausführliche Beschreibung zum Charakter Ono's *instruction piece* und dessen besonderen Merkmal der Wiederholbarkeit gebe ich in folgendem 2013 erschienenen Artikel: Forstreiter, Sidonie. „1.000.042nd art's birthday. A Wiencouver Project. Ein Geburtstagsrückblick“, in: Stefan Drees und Gordon Kampe, Hg. *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Ausgabe 6, April 2013, Berlin: Edition Juliane Klein KG, 2013, S14-19.

⁵ Beil, Ralf und Peter Kraut, Hg. *A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, S213.

⁶ Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S25.

keineswegs den positiven Effekt des Versuchs, ein passives Publikum zu aktivieren.

Hannah Higgins, Tochter der Künstlerin Alison Knowles und des experimentellen Komponisten Dick Higgins, beschreibt in ihrem theoretischen Werk rund um das Oeuvre ihrer Mutter sowie um Fluxus generell die Kunstform als „multisensory experience“⁷. Dies schließt neben dem Sehen ebenso das Berühren, Hören, Fühlen und Riechen einer künstlerischen Arbeit mit ein und hat zur Konsequenz, dass das alleinige Betrachten nur einen kleinen Teilbereich dieses ursprünglich multisensorischen Erlebnisses abdeckt. Das Durchblättern eines Ausstellungskataloges oder einer Werksammlung ist demnach ein einseitiges Unterfangen und bereichert unser Wissen um diese Kunstströmung nur sehr bedingt. Durch die Kraft der Imagination kann es dennoch möglicherweise gelingen, sich ein eigenes, mehrdimensionales Bild davon zu zeichnen, wie andere Teilbereiche der Erfahrung zum Charakter einer Performance, eines Events beigetragen haben könnten. Voraussetzung für diese Annäherung an Fluxus ist zuallererst die Einsicht, dass all diese Ebenen in der Analyse berücksichtigt werden müssen.

Der Text zu einer Performance sowie der von der Künstlerin selbst im Vorfeld der Arbeit erstellte Event-Score birgt schließlich nicht nur Informationen zur räumlichen Gestaltung der Performance oder zu den Aktionsabläufen. Er gibt auch Aufschluss über die akustische Situation oder weckt gar, in einigen Fällen, eine Vorstellung von den die Performance begleitenden Gerüchen. Exemplarisch hierfür ist beispielsweise die Dokumentation zu Carolee Schneemanns 1962 entstandenem *Meat Joy*, in welchem roher Fisch, Hühnerfleisch und Würste zum Einsatz kommen. Wem sich hier nicht eine konkrete Vorstellung des Geruchs während dieses Events aufdrängt, dem kann es nicht gelingen, eine der Arbeit annähernd angemessene Analyse zu Stande zu bringen. Eine umfassende und hinreichende Betrachtung der Arbeiten von Fluxus-KünstlerInnen setzt folglich stets ein ebenso umfassendes In-Betracht-Ziehen aller Teilbereiche der

⁷ Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002. S28.

Erfahrung voraus, selbst wenn dies in den meisten Fällen auch nur die Imagination bestimmter Erfahrungsspektren bedeuten kann.

Was aus diesem Kapitel nun mitgenommen werden soll, ist der Aufschluss darüber, dass trotz diverser Versuche der Annäherung an die multisensorische Kunstströmung Fluxus stets ein gewisser Rest übrig bleibt, der nicht gänzlich reproduziert werden kann, das heißt, aus der (zeitlichen wie räumlichen) Distanz eines neuen Publikums niemals vollständig erfahrbar ist. Die Bemühungen einer Institution wie dem Museum, eine Aktivierung des Publikums zu bewirken und so der Idee von Fluxus erneut näher zu kommen, ist dennoch dann essentiell, wenn es darum geht, eine adäquate Darstellungsform zu finden. Auch das Bewusstsein darüber, wie wichtig die Imaginationskraft des Einzelnen in der Analyse von Fluxus sein kann, soll durch die vorangegangenen Erläuterungen geschaffen worden sein. Eine profunde Sensibilisierung für die Grundbedingungen von Fluxus sowie eine aktive Offenheit in der Rezeption sind folglich Voraussetzung für die Analyse ausgewählter Arbeiten.

1.c Generierung einer eigenen Kunstform: Dokumentation als integrativer Bestandteil von Fluxus

Die Mittel, die mich unterstützend zu jenem Moment des multisensorisch Erfahrbaren führen sollen, sind sehr vielseitig, zeichnen sich in der Regel durch einen dokumentarischen Wert aus und generieren zum Teil eine eigene künstlerische Form. Diese verdient es wiederum, für sich betrachtet zu werden und etwas genauer untersucht zu werden. Zu diesem Zweck soll nun zuerst auf das von Bruce R. McPherson herausgegebene und von Carolee Schneemann verfasste *More than Meat Joy* eingegangen werden, das sich auf den ersten Blick als eine Art Sammelband zum Werk Schneemanns beschreiben lässt, jedoch sehr viele Besonderheiten aufweist, die über die klassische Form eines Sammelbands hinausreichen. Das Werk ist zudem grundlegendes Ausgangsmaterial dieser Diplomarbeit und Anhaltspunkt für den Versuch, konkrete Performances der Künstlerin Carolee Schneemann weitreichend zu analysieren. Beispielhaft für eine besondere Form der nachträglichen Aufzeichnung und Abbildung einer performativen Arbeit durch die Künstlerin selbst ist die Dokumentation von *Electronic Activation Room*.



Abbildung 1

Es handelt sich hierbei um ein Environment, welches im Zeitraum von November 1970 bis Jänner 1971 anlässlich von Harald Szeemanns Ausstellung „Happenings & Fluxus Retrospektive“ im Kölnischen Kunstverein entstand. Gemeinsam mit dem Künstler John Lifton, der sich stark mit der Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft beziehungsweise Technologie beschäftigte, arbeitete Carolee Schneemann intensiv an einem Environment, welches zum einen eine filmisch festgehaltene Dokumentation dreier großer Kinetic Theater-Arbeiten der Künstlerin enthielt. Zum anderen wurden Fotografien mit gewaltvollen Inhalten aus dem Vietnamkrieg projiziert, Ausschnitte aus Popsongs abgespielt sowie deutsches Fernsehen von diversen Monitoren aus wiedergegeben.⁸

Ebenso wie der Einsatz von Klang- und Lichteffekten wurde die Wiedergabe der Dokumentation des eigenen Werks durch die physische Präsenz der Betrachter gesteuert beziehungsweise aktiviert. Sobald ein Betrachter das Environment betrat, löste dessen Position, Körperwärme und Bewegung im Raum das Zusammenspiel von Bild und Klang aus. Befand sich niemand im Raum, so stoppte das gesamte, von John Lifton auf einem einfachen, hinter einem Supermarkt gefundenen Computer programmierte 180° Panorama sowie alle Klangzuspielungen ganz von allein.⁹ Kenneth White beschreibt in einem Artikel aus dem Jahr 2012 das Zusammenspiel all dieser beschriebenen Ebenen äußerst anschaulich. Der ausgewählte Abschnitt dieses Artikels soll an dieser Stelle dazu dienen, ein Gefühl für die starke Konzentration und potentiell rasante Geschwindigkeit des Environments entstehen zu lassen: „Together they became an abstract swirl of light and motion yet with fleeting evocations of the matters they depicted.“¹⁰

Neben den Ausgangsüberlegungen und Arbeitsprozessen des Environments schildert Carolee Schneemann die Lebensumstände und persönliche finanzielle Lage, die *Electronic Activation Room* begleitet und

⁸ Vgl. Withe, Kenneth. „Carolee Schneemann. Terminal Velocities“, S75, in: Andrew McClintock, Hg. *SFAQ. International Arts and Culture*, Issue 11. San Francisco: SFAQ LLC, 2012, S74-77.

⁹ Vgl. Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997. S202-207.

¹⁰ Withe, Kenneth. „Carolee Schneemann. Terminal Velocities“, S75, in: Andrew McClintock, Hg. *SFAQ. International Arts and Culture*, Issue 11. San Francisco: SFAQ LLC, 2012. S74-77.

letztlich geformt haben. Diese äußerlichen Aspekte fließen genauso in die Dokumentation mit ein, wie sie einst ihren natürlichen Einfluss auf die Entstehung des Environments selbst genommen haben. So wird es uns möglich, *Electronic Activation Room* in einem größeren Rahmen zu betrachten. Die Tatsache, dass Carolee Schneemann und John Lifton nach ihrer Ankunft in Köln kurzerhand in ihr Environment einzogen und den künstlerisch hervorgebrachten Raum innerhalb des Museums bewohnten, rührte etwa von der Tatsache, dass das zur Verfügung gestellte Budget der beiden zuvor gänzlich in die Produktion geflossen war und dem Künstlerduo somit das Geld für eine Unterkunft fehlte:

„Once in Köln we discovered our entire budget had been used on the circuitry and we couldn't afford a hotel. To the horror and outrage of the museum guards, we moved into our environment. [...] I remember washing Harald's, John's and my socks and underwear in the Museum toilets and hanging it all to dry under our plastic ceiling.“¹¹

Carolee Schneemann schildert uns in der Dokumentation zu *Electronic Activation Room* nicht nur einen kurzen Ausschnitt aus den Lebensbedingungen innovativer, junger und oftmals mittelloser KünstlerInnen, sie führt uns auch klar die Konsequenzen dieser finanziellen Umstände für die tatsächliche künstlerische Arbeit vor Augen: Nicht nur die Rezeption von Kunst wird durch den jeweiligen Alltag, die soziokulturellen Bedingungen und Lebensumstände beeinflusst, auch in der Produktion von Kunst fließen diese Gesichtspunkt bereits unweigerlich mit ein.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist der Umstand, dass hier eine gewisse Dopplung vorliegt, die abermals verdeutlicht, welchen essentiellen Anteil die Dokumentation des eigenen Werks an Fluxus hat. Schneemann hält, mit Hilfe von befreundeten Fotografen und an ihrer Arbeit interessierten Kunst- und Kulturschaffenden, nicht nur die jeweils konkrete Arbeit und deren Rahmenbedingungen fest, sie dokumentiert teils auch in diesen selbst Ausschnitte aus ihrem bisherigem Oeuvre. In *Electronic Activation Room* bedeutet das nicht etwa das simple und ununterbrochene Vorführen von auf Celluloid festgehaltenen Mitschnitten der drei Kinetic Theater Pieces. Viel

¹¹ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S204.

eher wird sich auch hier die Dokumentation früherer Werke abermals als künstlerisches Gestaltungsmittel zu Nutze gemacht: Die mit weißem Papier verkleideten Wände bilden für die Projektion von Ausschnitten aus vergangenen Arbeiten eine Leinwand, die Risse zulässt, Lücken aufweist dort, wo Papier nicht länger an der Wand haften bleibt, und somit eine unebenmäßige Struktur entwickelt. Ebenso unregelmäßig gestalten sich Einsatz und Fortdauer der Projektionen, werden diese doch von außen, von den jeweils anwesenden Körpern getragen.

Auch Hannah Higgins führt in ihrem Werk *Fluxus Experience* sehr anschaulich vor Augen, welche erweiternde und für eine Fluxus-Aktion durchaus auch grundlegende Rolle das Festhalten bestimmter Vorgänge spielen kann. Anhand von Alison Knowles' *Identical Lunch*, ein Event, welches von der ständigen Wiederholung ein und desselben Vorgangs – dem Mittagessen – lebt, wird deutlich, dass das Dokumentieren solcher Arbeiten zum künstlerischen Bestandteil von Fluxus selbst wird. In den späten Sechzigern begann Knowles jeden Tag, zur selben Zeit und am selben Ort, genauer im Riss Food Diner in Chelsea, das selbe Mittagessen zu sich zu nehmen: „[...] a tunafish sandwich on wheat toast with butter, no mayo, and a cup of buttermilk or the soup of the day.“¹² Die Aufzeichnung dieser fortwährenden Wiederholung eines scheinbar simplen Aktes in Bildern und Worten ermöglichte es, der Aktion ein etwas weiteres Bedeutungsspektrum zu eröffnen: Das Banale, das augenscheinlich automatisiert und gleichbleibend vonstatten geht, birgt doch auch Abweichungen in sich. Veränderungen werden, einerseits durch die bewusste Wiederholung und andererseits durch das konsequente Aufzeichnen aller Einzelheiten (etwa des Geschmacks, der Beschaffenheit und des Aussehens) auch in den kleinsten Dingen ausfindig gemacht. Der Akt des Dokumentierens ermöglicht es bereits während Alison Knowles' tatsächlichem Event selbst zu erkennen, dass jenes *Identical Lunch* gar nicht so „identical“ ist. Neben der meditativen Komponente, welche sich primär in der kontinuierlichen Wiederholung begründet, macht uns Knowles begreifbar, dass Veränderungen auch in den alltäglichsten, scheinbar konstantesten und daher oftmals unbeachteten

¹² Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S47.

Vorgängen liegen kann. Variationen ergeben sich etwa in Zeit, konkretem Ort innerhalb des Restaurants sowie in der Distanz zwischen der Performerin und ihrem Teller oder ihrem Gegenüber und dem Geschmack des täglich gleichbleibenden Gerichts.¹³ Die Inkonsistenz einer gleichbleibenden Handlung in einem gleichbleibenden Umfeld wird schließlich erst mit der dokumentarischen Arbeit an dieser Fluxus-Aktion selbst erkennbar.

Zusammengefasst konnten bisher drei verschiedene Arten oder Zwecke des Dokumentierens der eigenen Arbeit ausfindig gemacht werden. Dies wäre einerseits, im Fall von Carolee Schneemanns *Electronic Activation Room*, das Bestreben, Aufschluss über die eigenen Arbeiten zu geben und gleichzeitig die Lebensumstände, die jede Arbeit unweigerlich begleiten und mit Sicherheit beeinflussen darzulegen. So wird es den Nachvollziehenden leichter gemacht, ein Gespür für die Zeit und den Charakter einer Fluxus-Arbeit zu bekommen.

Andererseits kann das bereits dokumentierte, festgehaltene eigene Oeuvre abermals in ein neu entstehendes Event miteingeflochten werden; eine Technik, die dem Fluxus-Geist sehr nahe zu liegen scheint. Vergangenes bleibt nicht starr zurück, sondern wird, so verdeutlicht uns Schneemanns stark von Bewegungen lebendes *Electronic Activation Room*, weiterführend in Gegenwärtiges miteinbezogen, um so das Fließende der Kunstströmung auch in räumlich und zeitlich von einander getrennten Strukturen weiterleben zu lassen.

Das Dokumentieren – oder in diesem Fall schon eher das Protokollieren – von bestimmten Abläufen eines Events kann schließlich, dies führt uns Alison Knowles mit ihrem *Identical Lunch* vor Augen, auch die Essenz einer Arbeit überhaupt erst an die Oberfläche kehren, indem es zum Vorschein bringt, was unmittelbar vielleicht so nicht sichtbar ist. Unregelmäßigkeiten eines von außen hin gleichbleibenden Akts werden hier schließlich erst durch die konsequente Aufzeichnung kleinster Details ans Licht geführt. Dies ist der dritte in diesem Kontext ausfindig gemachte Sinn der Dokumentation der eigenen künstlerischen Arbeit.

¹³ Vgl. Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S140.

1.d Das Schreiben als ein das künstlerische Schaffen begleitendes Medium

Das Schreiben der KünstlerInnen über das eigene Werk – sei dies nun in Form von Tagebucheinträgen, öffentlichen Statements, mittels Briefwechsel und schriftlichem Austausch mit andern KünstlernInnen, mit dem Veröffentlichen von Artikeln in fachspezifischen Zeitschriften oder in dem Verfassen eigener Manifeste – begleitet und reflektiert deren künstlerisches Schaffen in einem oftmals essentiellen und kontinuierlichen Ausmaß. In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit künstlerischen Arbeiten, welche in der Regel mit dem Verfassen von Text einhergeht, finden die Schriftstücke der KünstlerInnen nun einen wesentlichen Platz, welcher nicht nur Aufschluss über die jeweilige Arbeit, sondern auch über die jeweilige Positionierung geben kann.

Um Informationen über ein Performance-Stück zusammenzutragen, sehe ich mir zunächst immer auch in einem ersten Schritt den Event-Score zur Arbeit an. Der Begriff „event score“ bezeichnet eine folgenreiche Innovation, die jener berühmten Kompositionsklasse entsprungen ist, die John Cage von 1957 bis 1959 an der New School for Social Research in New York unterrichtete. George Brecht war es, der diese Performance-Technik, also die schriftliche Notation von „minimalistic performances“¹⁴ ins Leben rief. Zunächst gestaltete Brecht Postkarten mit kurzen Anleitungen, die er in weiterer Folge an seine Freunde aussendete. Später wurde das Versenden dieser Postkarten auch gewissermaßen zu Marketingzwecken genutzt, indem diese als Werbematerial für das von George Brecht und Bob Watts ins Leben gerufene *Yam Festival* dienten. Die verschiedenen Event-Scores, die so entstanden waren, wurden später von George Maciunas unter dem Titel *Water Yam* herausgegeben. Das im Juni des Jahres 1963 in Deutschland herausgegeben Kunstbuch enthielt neben den Event-Scores von Brecht auch jene von anderen KünstlerInnen.¹⁵ Es handelt sich dabei konkret um ein Fluxkit, eine Box, die zahlreiche kleine bedruckte Karten mit Kurzanleitungen

¹⁴ Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S2.

¹⁵ Vgl. Ebda.

enthält und zur Mail Art (das ist eine Form von Fluxus, bei der diese Boxen oder Pakete versendet werden) gehört: diese (Kurz-)Anleitungen werden schließlich Event-Score genannt: „Sie beschreiben einfache Betätigungen, die zumeist dem täglichen Leben entlehnt sind und in der Aufführung [...] in einen neuen Kontext treten.“¹⁶

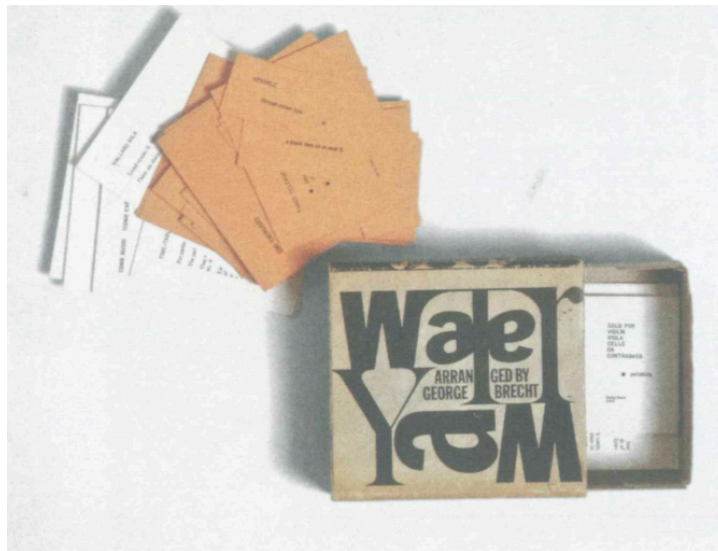


Abbildung 2

Die Anleitungen können als direkte Aufforderung verstanden werden, diese Tätigkeiten in irgendeiner Art und Weise auszuführen. Ob dies vor einem großen Publikum geschieht oder in einem kleineren, privateren Kreis ist jedoch nicht festgelegt. Das Setting der Performance ist offen; die Konzentration liegt auf der (simplen) Aktion selbst. Ich muss etwas damit machen, um die Arbeit zu vervollständigen: „The audience has to do something to complete the work“!¹⁷ Event-Scores sind offen für Variation und verschiedene Formen der Interpretation; sie können vom Schöpfer oder der Schöpferin selbst ausgeführt werden, von anderen KünstlerInnen, die sich der jeweiligen Arbeit annehmen oder aber auch von ganz anderen Personen, die vielleicht gar keinen künstlerischen Hintergrund haben.¹⁸ Gleichzeitig

¹⁶ Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012, S12.

¹⁷ Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S25.

¹⁸ Vgl. Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012, S12.

vermögen es diese Event-Scores, der Performance einen strukturellen Rahmen und eine formale Richtlinie zu geben, anhand derer sich eine Arbeit erst in ihrer Interpretation verwirklichen kann.¹⁹

Exemplarisch für diese Form von Fluxus ist darüberhinaus Yoko Onos bekanntes „Buch“ *Grapefruit*, welches als eine Art Sammlung von Performance-Anleitungen zu verstehen ist. *Grapefruit*, erstmals im Jahr 1964 erschienen, enthält allerdings einige Anleitungen, die umzusetzen unmöglich erscheinen. Es stellt sich hier die Frage, ob nicht die bloße Imagination einer Aktion schon als Art der Weiterführung der verschriftlichten Aufforderung zu verstehen ist. Hier sei Yoko Onos *Collecting Piece* zitiert, das sich direkt in die Reihe solcher imaginativer Stücke einordnet:

„Collecting Piece

Collect sounds in your mind that
you have overheard through the week.
Repeat them in your mind in different
orders one afternoon.

1963 autumn“²⁰

Worin besteht hier das Künstlerische, das Performative? Wo sind Aspekte von Fluxus auszumachen? Die Antwort wäre in diesem Fall wohl: In der Vorstellungskraft der/ des Einzelnen, derjenigen/ desjenigen, die/ der offen genug ist, diese Offenheit zu akzeptieren und als künstlerisch notwendig zu erachten. Tatsache ist jedenfalls, dass erst durch das geschriebene Wort der Künstlerin diese Form der Fluxus-Performances ausgelöst und in Gang gesetzt wird.

Der Amsterdamer Verlag de Appel nimmt sich dem Thema des Schreibens zweimal im Jahr in Form eines Journals an, welches sich mit dem Status des Schreibens in zeitgenössischer Kunst auseinandersetzt. Auf dem Buchrücken der von F.R. David gestalteten Ausgabe „*With Love*“ wird die Bedeutung des Schreibens der KünstlerInnen selbst sowie des wissenschaftlichen Schreibens in ihrer Essenz zusammengefasst:

¹⁹ Vgl. Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012, S12.

²⁰ Ono, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*. New York: Simon & Schuster, 2000.

„Writing as a mode that informs and feeds, supports and describes, backs up and interprets, comments and reflects upon contemporary artistic production. Writing as the ‚core material‘ of a number of artists but equally as a mode that exists parallel to or in service of the visual.“²¹

Mit dem Verfassen eines Event-Scores, dieser Art Partitur oder Leitfaden zu einer Performance ist es demnach für viele KünstlerInnen noch lange nicht getan. Das Schreiben kann, neben seinem bereits erläuterten dokumentarischen Wert, durchaus auch erklärenden Charakter besitzen oder dazu dienen, den eigenen status quo festzuhalten. Es mag in manchen Fällen auch als ein Versuch der eigenen Verortung im künstlerischen Umfeld gedeutet werden. Alison Knowles und Carolee Schneemann zählen ohne Zweifel zu jenen Künstlerinnen, die um die Kraft des geschriebenen Wortes Bescheid wissen, sich diese gezielt zu eigen machen und in ihre Arbeiten integrieren. Dies erleichtert die Analyse ihres Oeuvres ungemein und lässt zudem – wie etwa im folgenden Beispiel – eine eindeutige Zuordnung zur Kunstströmung Fluxus zu. Das Schreiben des Wissenschaftlers/ der Wissenschaftlerin ist demzufolge stark vom Schreiben des Künstlers/ der Künstlerin abhängig und wird durch dieses deutlich in eine bestimmte Richtung gelenkt.

In *With Love* ist ein von Alison Knowles verfasster Brief enthalten, der neben einer eigens formulierten, kurzen Biographie auch ein für das Schaffen der Künstlerin sehr wertvolles Statement enthält. Die Gliederung des am 9. März 1976 verfassten Briefes sieht zusammengefasst wie folgt aus: Zunächst eröffnet der Brief mit der Anrede „Dear Wies,“ anschließend gibt Knowles einen Kommentar zu dem mitgesendeten – für uns leider nicht sichtbaren – Bild ab und erläutert ihre Vorstellung zur Ankündigung der beiden von ihr zu gestaltenden Abende. Anschließend folgen die Abschnitte mit den Überschriften „statement“ und „biography“ und zuletzt ist ein kurzer Abschiedsgruß zu lesen. Es muss sich hierbei um ein Schreiben an einen Veranstalter oder Kurator einer Ausstellung gehandelt haben, beschreibt die Künstlerin doch einleitend in dem mit „Dear Wies“ betitelten Brief ihre

²¹ Holder, Will, Hg. *F.R. David Issue 7. „With Love“*. Amsterdam: de Apel, 2010, Buchrücken.

Vorstellung davon, wie das Event angekündigt werden soll und welchen Titel („OBJECTS IN HAND“) sie sich für die zwei Abende mit Video, Slides und Performance vorstellt.²² Der Abschnitt „statement“ ist für uns wohl der interessanteste Teil, da Alison Knowles hier jene angekündigte Stellungnahme formuliert, die uns nicht nur ein Verständnis für ihre persönliche Arbeitsweise vermittelt, sondern abermals die klare Zuordnung der Künstlerin zur Fluxus-Bewegung zulässt. Der angekündigte Abschnitt soll an dieser Stelle in voller Länge zitiert werden:

“My concept in the art I do suggest that simple activities, routine events, and small objects taken for granted and cast aside as worthless, are materials for investigation; that, in fact, in so far as these things become precious and our own, are a clue to all of contemporary reality. My particular explorations this year have concerned beans and stones. Shoes of course, have always been core to my collections. I describe, notice, collect. I present these things as clues. ~~to reality~~. No specific meanings are implicit in any work that I do.”²³

Dieser sehr dichte Abschnitt verrät uns sehr viel über Alison Knowles' Zugang zu Fluxus sowie über die Essenz von Fluxus allgemein. Dies gilt insbesondere für den speziellen Umgang mit alltäglichen Objekten und simplen, im Alltagsleben stark routinierten Aktionen und Handlungen – ein für die Kunstströmung ausschlaggebender Ansatz, der von Alison Knowles auf individuelle Art und Weise im eigenen Schaffen weitergedacht wird. Scheinbar „wertlose“ – vielleicht würde auch die Bezeichnung „unbeachtete“ zutreffen – und als selbstverständlich erachtete Gegenstände, Gesten, Bewegungs- und Handlungsabläufe bilden das Material der Untersuchungen der Künstlerin, um erneut – in der Transformation in einen künstlerischen Kontext – einen Rückschluss oder Hinweis auf die „contemporary reality“ / auf unsere Realität gewinnen zu können.

Das Wechselspiel zwischen Alltags- und Kunstwelt ist seit jeher integrativer Bestandteil und Erkennungsmerkmal von Fluxus und macht zu einem großen Anteil die Besonderheit dieser Kunstform aus. Das gleichzeitige Erleben von Kunst und „Nichtkunst“ macht jenes Faszinosum aus, welches

²² Vgl. Knowles, Alison. „Dear Wies“, S12, in: Will Holder, Hg. *F.R. David, Issue 7. „With Love“*. Amsterdam: de Apel, 2010, S12.

²³ Ebda. S12.

sowohl für die Performenden selbst als auch für das Publikum im Kern einer Fluxus-Performance liegt. Beide Anteile (der Kunst und der „Nichtkunst“) können zu gleichen Teilen erfahren werden, wodurch sich ein zirkuläres System bildet, in dem Realität als Kunst und Kunst als Realität empfunden wird. In jeder – im Hier und Jetzt stattfindenden – Performance steckt stets ein gewisser Realitätsgehalt, der in der einen oder anderen Ausprägung auch als real empfunden wird.²⁴ Die jeweiligen Elemente aus dem realen Leben werden dabei bewusst gewählt: Alison Knowles integriert etwa immer wieder Schuhe in ihre Arbeiten, behandelt den Umgang mit Lebensmitteln und kann eine ganze Serie von Arbeiten mit „beans and stones“ aufweisen. Im 1962 erstmals performten *Make a Salad* etwa wählt Alison Knowles den simplen Akt der Zubereitung eines Salates, ein Gericht, so die Künstlerin, welches, egal, ob romantisches Abendessen zu zweit oder beim Zelebrieren eines Feiertags passend erscheint.

Ich möchte an dieser Stelle nun die Gedanken zu *Make a Salad* näher ausführen – fließen lassen – und etwas genauer auf das Event eingehen. *Make a Salad* ist wohl eine besonders beliebte Performance der Künstlerin und wurde bereits einige Male wiederholt. In einem Artikel des *New Yorkers* wird das dreistündige Event, welches im April 2012 von Knowles und einigen HelferInnen selbst anlässlich des Earth Days performt wurde recht anschaulich wiedergegeben: Das Event wurde im öffentlichen Raum, konkret in der 16th Street Chelsea Market Passage, New York, performt und zeichnet sich dadurch aus, dass es für jede/ jeden, die/ der im Vorbeigehen interessiert an dem Ereignis hängen bleibt, offen zugänglich ist. Knowles selbst formuliert, worin die Offenheit von *Make a Salad* besteht: „Everybody can enter into it by eating it“!²⁵ Gemeinsam mit einigen Helferinnen und Helfern schneidet Knowles diverse Gemüsesorten für einen überdimensional großen Salat, welcher offenbar zum tatsächlichen Verzehr produziert wird. An jedem Schneidebrett ist zu diesem Zweck ein großer Plastiksack angebracht, in dem die HelferInnen die zerkleinerten Lebensmittel sammeln, um sie anschließend

²⁴ Vgl. Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S103ff.

²⁵ Morais, Betsy. „Salad As Performance Art“, in: Internetadresse *newyorker.com* (<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/salad-as-performance-art>, letzter Aufruf: 5.11.2014)

von Alison Knowles auf ein riesiges Tuch kippen zu lassen, welches von Teilnehmenden per Hand aufgespannt wird, um nicht nur das Gemüse sondern anschließend auch die Marinade aufzufangen und die Zutaten miteinander durch Spannung und Entspannung der Plane zu vermengen. Um welches Gemüse es sich dabei genau handeln soll, was die konkreten Zutaten des Salates sind, wird von Knowles nicht vorgegeben; es käme einzig darauf an, dass diese auch tatsächlich essbar wären und sich für einen „herkömmlichen“ Salat eignen würden. Das Schneiden des Gemüses wird jedenfalls durch von einem Tontechniker positionierte Mikrophone verstärkt, was bei manchen Vorübergehenden wohl angesichts der Geräusche Unbehagen erzeugte und diese zum Weitergehen bewog. Die unregelmäßigen, rhythmischen Geräusche des Schneidens und des Schepperns von Küchenwerkzeug zog dennoch ganz klar die Aufmerksamkeit vieler PassantInnen auf das Event, sodass sich letztendlich einige Neugierige am Ort des Geschehens ansammelten. Die Möglichkeit, dass die Menschen das Geschehen sowohl als Kunst einstufen als auch lediglich auf die Fertigstellung des kostenlosen Salates warteten, ist in diesem Fall lediglich Beweis für die in Fluxus-Arbeiten schwimmenden Grenzen zwischen Kunst und Leben. Im Zeitungsartikel, der das Event aus dem Jahr 2012 beschreibt, wird schließlich folgender zentraler Ausspruch in Bezug auf *Make a Salad* gesetzt: „It’s art imitating life imitating art“.²⁶ Genau dies ist unter jenem bereits erwähnten zirkulärem System aus Alltags- und Kunsterfahrung gemeint, welches in beinahe jeder Arbeit von Fluxus steckt. Der Umstand, dass das Event für einen guten Teil der Teilnehmenden nicht als Kunst wahrnehmbar ist, geschweige denn als der Strömung Fluxus zugehörige Performance, schränkt die Arbeit keineswegs ein, sondern erweitert diese um die Ebene der Realitätsnähe.

Der Bezug zur Realität wird im Fluxus, je nach Medium, auf verschiedenartige Weise zunächst über die Ebene der primären Erfahrung

²⁶ Morais, Betsy. „Salad As Performance Art“, in: Internetadresse *newyorker.com* (<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/salad-as-performance-art>, letzter Aufruf: 5.11.2014)

hergestellt. Bei sogenannten „Fluxkit Multiples“²⁷, welche simple Gegenstände der Alltagswelt oder billigst produzierte Karten, Flyer oder sonstige Drucksorten beinhalten, liegt der Bezug zur Realität bereits in den Objekten selbst und in der (unausgesprochenen) Aufforderung zur Benutzung dieser Objekte, die wir außerhalb des Kunstkontextes so selbstverständlich bedienen. Die Aufforderung zur Benutzung geschieht teils in uns selbst, wird jedoch häufig erst durch eine konkrete, verschriftlichte oder ausgesprochene Aufforderung ergänzt und so überhaupt erst vom potenziellen Benutzer wahrgenommen. Zu groß erscheint oftmals die Hemmschwelle zur Benutzung von Fluxus-Objekten, befinden sich diese etwa in musealen Räumlichkeiten. Ich werde also aufgefordert mich mit den Gegenständen eines Fluxkits in irgendeiner Art und Weise auseinanderzusetzen. Meist mache ich den ersten Schritt damit, die Dinge zu berühren, sie anzugreifen, sie zu benutzen und mir meine eigene Reaktion darauf bewusst zu machen. Ähnliches geschieht während einer „Event Performance“²⁸: Ich kann an mir selbst beobachten, was mit mir im Moment der Performance passiert, wie ich auf die Aktionen um mich herum reagiere. Schließlich erfolgt eine Interaktion zum Geschehen und den Teilnehmenden; ich ordne mich selbst dazu ein und erlebe möglicherweise eine Transformation meiner Position.

Auf der Ebene der sekundären Erfahrung mache ich nun schließlich den Weg zurück zum geschriebenen Wort und führe unmittelbare Assoziation und in die Tiefen der Performance gehende Interpretation unter der Benutzung allen mir vorliegenden (schriftlichen) Materials zur Analyse zusammen.

Auch *More than Meat Joy*, erstmals im Jahr 1979 herausgegeben, bedarf an dieser Stelle einer weiteren, grundlegenden Untersuchung, stellt es doch, neben *Electronic Activation Room*, beinahe alle Arbeiten der Künstlerin Carolee Schneemann mit diversen Formaten von Begleittext dar. Im Vorwort von *More than Meat Joy* schildert der Herausgeber zunächst die Entstehung des Buches: Was zu Beginn als eine Art des Sammelns und Archivierens von

²⁷ Vgl. Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S111.

²⁸ Ebda. S111.

Materialen zu Carolee Schneemanns Arbeiten begann, entwickelte sich über einen Zeitraum von drei Jahren immer mehr zu einer eigenständigen (Kunst-) Form. Material bedeutet in diesem Fall einerseits Photographien und Skizzen und andererseits zahlreiche Arten von Text. Dies beinhaltet ausgewählte Schriften der Künstlerin, die zuvor bereits zum Teil in Kunst- und Literaturzeitschriften veröffentlicht worden waren, Manuskripte, Tagebuchaufzeichnungen, Event-Scores, Abendprogramme einzelner Performances, Briefkorrespondenzen und nicht zuletzt eine Festschrift der Künstlerin mit wertschätzenden Kommentaren namhafter KünstlerInnen. Es wurden zwei grundlegende Prinzipien bei der Gestaltung und Konzeption des Buches *More than Meat Joy* verfolgt, welche gewissermaßen in der Kunst, die hier in diesem Medium Vertretung findet, wurzeln: „1) constantly break the formal frame (the design grid) to activate the eye, and 2) lay bare the integument of personal ties but eschew sentiment.“²⁹ Mit dem ersten Prinzip des kontinuierlichen Ausdehnens und Aufbrechens von formalen Grenzen ist der Versuch gemeint, die Prozesshaftigkeit und den offenen Charakter von Performance-Arbeiten Schneemanns in das Buch hineinfließen zu lassen: „[...] we wanted also to make ‚reading‘ about this work a process akin to its creation.“³⁰ Gleichzeitig verweist Bruce McPherson schon im nächsten Satz seines Vorwortes auf die Unrealisierbarkeit dieses Vorhabens. Tatsächlich findet beim erstmaligen Versuch, sich in den Strukturen von *More than Meat Joy* zurechtzufinden, eine Art der Verwirrung statt. Der sich ständig verändernde Rahmen in der Dokumentation der unterschiedlichen Arbeiten erweckt anfänglich den Wunsch, bestimmte Gestaltungsmittel und Darstellungsformen ausfindig zu machen und ein Muster dahinter zu erkennen. In meinen ersten Notizen zum Aufbau und Charakter des Buches schreibe ich gar von mangelnden Kommentaren zu den einzelnen Performance-Arbeiten sowie von einem eindeutigen archivarischen Nutzen. Erst nachdem ich es zugelassen hatte, mich auf die Offenheit und die starke Wandelbarkeit von *More than Meat Joy* einzulassen, konnte ich jene Aktivierung des Auges – und damit auch des Geistes – erkennen und so

²⁹ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, Siv.

³⁰ Ebda. Siv.

verstand ich im Laufe der Lektüre dieses einzigartige Buch als grundlegende Informationsquelle über die Beschaffenheit von Schneemanns Arbeiten und von Fluxus selbst. Darüberhinaus ermöglicht die stark autobiographische Form des Schreibens und das Schreiben aus der Ich-Perspektive einen sehr direkten und emotionalen Zugang zum Schaffen der Künstlerin. Ein Zugang, der durchaus im Sinne Carolee Schneemanns liegen dürfte, formuliert der Herausgeber doch folgenden zentralen Aspekt in Schneemanns Schaffen:

„Because she often violates the separation between art and life intentionally – for her a matter of giving life to art (as opposed to aestheticizing life) – it is not possible to measure Schneemann’s work either with aesthetic calipers or political templates without first granting its insistent intellectual and spiritual coherency.“³¹

Um Schneemanns künstlerisches Schaffen zu begreifen, bedarf es durchaus einer eingehenden Untersuchung „lebensnaher“ Aspekte ihrer Arbeiten. Damit ist gemeint, dass, wie bereits in der Analyse zu Schneemanns *Forbidden Actions* angedacht, auch die von der Künstlerin mitgegebenen Schilderungen ihrer Lebensumstände und Gefühlslagen nicht nur direkt in die jeweilige Arbeit mithineingeflossen sind (ein Umstand der wohl für fast alle Arten des künstlerischen Schaffens Gültigkeit hat) sondern, dass diese auch in der Analyse Platz finden können, da sie essentieller Ausgangspunkt von Schneemanns originärer Kunst sind. Allein der Ansatz des „giving life to art“ verdeutlicht, was ich damit zu vermitteln versuche. Das Leben der Künstlerin, mein eigenes Leben und das Leben an sich sind stets Dreh- und Angelpunkt von Schneemanns Arbeiten. So wie ich in der Analyse ganz zwangsläufig mein eigenes Erfahrungsspektrum einbringe, so brachte Schneemann dies im Entstehungs- aber auch im Archivierungsprozess ihrer Arbeiten mit ein. Ganz bewusst nimmt sie eine Trennung der Grenze zwischen Kunst und Leben vor.

Wie diese Trennung vorgenommen werden kann, zeigt uns Schneemanns *Labyrinth*, eine Arbeit auf die ich, zur Verdeutlichung dieses Umstands, mit einigen Worten näher eingehen möchte. Das Besondere an dieser Arbeit liegt zuallererst in der grundlegenden Andersartigkeit gegenüber den sogenannten „environments“ zahlreicher anderer Fluxus-KünstlerInnen.

³¹ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, Svi.

Im Unterschied zu vielen von diesen nutzte Carolee Schneemann nämlich jenes „environment“ – jene Umgebung –, das sie tatsächlich umgab, anstatt ein eigenes Environment zu kreieren, zu konstruieren. Als im Sommer des Jahres 1960 – Carolee Schneemann studierte zu diesem Zeitpunkt an der University of Illinois Malerei im Aufbaustudium – ein Tornado durch Sydney, Illinois ging, traf es auch Schneemanns Garten. Ihr Lieblingsbaum – ihr „favorite Tree of Heaven“³² – wurde vom Sturm umgerissen und schlug geradewegs in das Dach des Hinterhauses, in dem die Künstlerin zu diesem Zeitpunkt zusammen mit ihrem damaligen Lebensgefährten, dem experimentellen Komponisten James Tenney, lebte. Dieser umgestürzte Baum, der nun den Treppenabgang sowie den Weg in den Garten blockierte und Schneemanns berühmter Katze Kitch den direkten Ausstieg über das Küchenfenster in den Garten ermöglichte, bildete den Ausgang zu dieser performativen Arbeit:

„It is all ridiculously simple, but that is how and why I decided to use the fallen tree and flooded-out rock walls, the mud and broken branches, as an ‚environment‘ – a labyrinth – for a group of friends to proceed through one Sunday afternoon.“³³

Anschließend fertigte Schneemann Skizzen an von möglichen Routen, die ihre Freunde nehmen konnten, von den Objekten, die ihnen auf diesen Wegen möglicherweise begegnen würden, und gab einige Aktions-Anleitungen, wie etwa: „[...] make contact with mud, water high grass, the stream, the fallen tree“³⁴, die einzig und allein auf dem von Schneemann zuvor beobachteten Verhalten ihrer Katze beruhten. Die einzig verbindliche Regel, die für diese Aktion galt, war, dass die TeilnehmerInnen einander nicht beobachten durften – die Aktion alleine, ganz für sich ausführen mussten. Einzige Beobachterin (oder: Teilnehmerin) an diesem beinahe gänzlich

³² Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S7.

³³ Ebda. S7.

³⁴ Ebda. S7.

privaten Event war Schneemann selbst. Sie observierte ihre Freude vom Fenster ihres Arbeitsraumes aus.³⁵

Die Art und Weise, wie sie nun also – um auf das Schreiben zurückzukommen – im geschriebenen Wort diesen Zugang zurück zum „Lebensnahen“ ihrer Arbeiten ermöglicht, zeugt von ihrer poetischen, wie schriftstellerischen Begabung. So gelingt es auch mir in der Analyse das Leben an die Arbeit selbst zurückzuholen, dieses Leben in der Analyse der künstlerischen Arbeit mitzudenken.

Gegliedert ist *More than Meat Joy* in chronologische Intervalle, die mit Tagebucheinträgen und persönlichen Notizen der Künstlerin aus dem jeweiligen Zeitraum eingeleitet werden.³⁶ Insgesamt findet eine Gliederung in vier Zeitperioden statt; die Bezeichnung dieser Abschnitte weist auf folgende Form der schriftlichen Einleitung der Künstlerin hin: „From the Notebooks 1958 – 1963“, „From the Notebooks 1963 – 1966“, „From the Notebooks 1966 – 1969“ und „From the Notebooks 1969 – 1977“. In *More than Meat Joy* sind über dreißig Arbeiten Carolee Schneemanns dokumentiert und damit beinahe alle Arbeiten der Künstlerin bis 1977 enthalten.³⁷ *More than Meat Joy* ist klarer Beweis dafür, dass das Schreiben der Künstlerin über ihr eigenes kreatives Wirken sowie über ihren Alltag, ihre Beziehungen und Gedanken zum Leben an sich, in seiner Parallelität zum Schaffen der Künstlerin, wichtiger Bestandteil im Entstehungsprozesses ist und darüber hinaus als zentrales Medium im Verständnisprozess ihrer Arbeiten dient.

³⁵ Vgl. Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S7.

³⁶ Vgl. Ebda. Siii-vii.

³⁷ Vgl. Ebda. S5.

2. Fluxus: Raum und Rahmen einer Bewegung

Einführung

In Kapitel 2.a. „Fluxus – soziale Gefüge und strukturelle Rahmenbedingungen an den Anfängen einer Bewegung“ geht es in erster Linie um die Frage, in welchem strukturellen Rahmen Carolee Schneemann und Alison Knowles am Beginn ihres Schaffens künstlerisch aktiv sein konnten. In einem ersten Schritt soll hier vor allem nach den räumlichen Bedingungen im weitesten Sinn gefragt werden. Angefangen mit dem Klassenzimmer der John Cage Klasse an der New School for Social Research soll ein Blick auf die berücktigten und für die Entwicklung von Aufführungspraktiken zentralen Lofts, wie etwa jenes von Yoko Ono, geworfen werden. Schließlich sollen auch die ersten Festivals Erwähnung finden, da mit dem Entstehen dieser eine Öffnung nach außen stattfand. Darüber hinaus werden auch jene Medien untersucht, die Fluxus einen künstlerischen Platz einräumen: Magazine, Newsletter, Festschriften begleiten die Kunstströmung seit ihren Anfängen und können ebenso als konkrete (Handlungs- und Entwicklungs-)Räume von Fluxus bezeichnet werden. Nicht nur die Frage nach dem „Wo?“ sondern auch das „Wer?“ wird in diesem ersten, historischen Unterkapitel untersucht. Hier wird in Zusammenhang mit den beiden Künstlerinnen Alison Knowles und Carolee Schneemann untersucht werden, inwiefern es sich bei Fluxus zunächst um eine Art Männernetzwerk handelte und wie groß die Akzeptanz der männlichen Kollegen für die beiden Künstlerinnen war. So soll schließlich ein anschauliches Bild von den Voraussetzungen und Rahmenbedingungen gezeichnet werden, unter denen Schneemann und Knowles wirkten.

In Kapitel 2.b „Die nackte Frau im Museum oder: ‚to take the nude off the wall‘“ wird ein sehr konkreter Raum ins Auge gefasst, der bereits in den vorherigen Kapiteln erwähnt wurde, nämlich das Museum. Konkret wird es um die ebenfalls bereits unter anderen Gesichtspunkten diskutierte Arbeit *Forbidden Actions* der Künstlerin Carolee Schneemann gehen, um zu erklären, wie Schneemann mit gegebenen räumlichen Strukturen umgeht und welche Haltung sie selbst innerhalb starrer Gefüge einnimmt.

Kapitel 2.c „Environments – Entstehung neuer Räume“ thematisiert eine eigene Kunstform von Fluxus, nämlich das Erschaffen neuer Räume/ Umgebungen. Die sogenannten Environments bilden den Raum für zahlreiche Fluxus-Performances und werden von den Künstlerinnen auf individuelle Weise gestaltet. Unter Zuhilfenahme von Michael Kirbys Definition des Environments soll zunächst eine kurze theoretische Einführung angeboten werden, ehe auf konkrete Arbeiten beider Künstlerinnen eingegangen wird. Zur Analyse gelangen Carolee Schneemanns *Labyrinth*, ihre Arbeit *Eye Body* sowie Alison Knowles' *Big Book*.

2.a Fluxus – soziale Gefüge und strukturelle Rahmenbedingungen an den Anfängen einer Bewegung

Die ersten Zusammentreffen jener KünstlerInnen, die wir heute als VertreterInnen des Fluxus identifizieren können, erfolgten in den späten 1950er-Jahren in New York. Vor und während der beiden Weltkriege fand gewissermaßen eine Verlagerung des Zentrums der Kunst von Paris – zahlreiche amerikanische KünstlerInnen bereisten vor dem ersten Weltkrieg noch die europäische Metropole – nach New York, wo nun viele EmigrantInnen eine neue Heimat für sich und ihre Kunst fanden.³⁸ An der berühmten New School for Social Research studierten und unterrichteten folglich auch zahlreiche europäische KünstlerInnen und Gelehrte, die vor dem nationalsozialistischen Regime geflüchtet waren. Über 100 Gelehrte fanden an der New School for Social Research, die 1933 eine eigene Einrichtung mit dem Titel „University in Exile“ (später „Graduate Faculty of Political and Social Science“) errichtete, Arbeit. George Brecht studierte hier und Hanna Arndt, Hanns Eisler, Wilhelm Reich und Claude Levi Strauss zählten etwa zu jenen EmigrantInnen, die hier unterrichteten.³⁹

Kontext der ersten Zusammenkünfte einer Gruppe, die innerhalb kürzester Zeit eine starke Eigendynamik entwickelte, ist zum einen die Musik. Im Jahr 1959 trafen in der bereits erwähnten Kompositionsklasse von John Cage, der gerne als Vaterfigur des Fluxus gesehen wird, an der New School for Social Research Persönlichkeiten wie George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde und Allan Kaprow aufeinander. Auch der litauische George Maciunas, zentrale Figur des Diskurses rund um Fluxus, besuchte an der New School for Social Research eine Klasse für Komposition, allerdings bei Richard Maxfield, einem der wesentlichen Vorreiter der elektronischen Musik.⁴⁰ Im Mittelpunkt der Begegnungen in John Cages Klasse stand die Arbeit mit sogenannten „chance operations“/ mit Zufallsoperationen. Diese Methode wurde neben der Musik in den verschiedensten Formaten, unter

³⁸ Vgl. Richter, Dorothee. *Fluxus. Kunst gleich Leben?: Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*. Stuttgart: Biotop 3000, 2012, S77.

³⁹ Vgl. Ebda. S81.

⁴⁰ Vgl. Ebda. S83.

anderem in der Performance-Kunst aber auch in der Dichtung, angewendet. In John Cages Klasse wurde nicht das – nennen wir es „herkömmliche“ – Komponieren von Musik gelehrt, sondern neuartige Techniken des Komponierens von diversesten künstlerischen Aspekten entwickelt. Nicht das Übertragen von Klang oder Klangvorstellungen in Notenschrift wurde in diesem Rahmen praktiziert. Im Mittelpunkt stand ein Komponieren, das in seiner Bedeutung übergreifend ist und ein anderes Material zum Ausgang nimmt als das Notenmaterial traditioneller Kompositionsklassen: Es bedeutet die Arbeit mit den Dingen, Instrumenten, Objekten, die an Ort und Stelle, im Hier und Jetzt vorhanden sind.

„In musikalischer Parallelität zu Marcel Duchamps *Objet trouvé* erweiterte Cage den Musikbegriff durch den Einbezug natürlicher, oder ‚gefundenen‘ Geräusche in seine Kompositionen, was bahnbrechende Folgen für die Generation der Fluxusmusiker hatte. Als besonders folgenreich erwies sich sein Rat für seine Schüler, Zufall und Spiel als Elemente in ihre Kompositionen oder ihre Kunst einfließen zu lassen.“⁴¹

Das Arbeiten mit sogenannten „found objects“ ist ein Aspekt, der ein zentrales Merkmal von Fluxus darstellt und sich sowohl bei Alison Knowles als auch bei Carolee Schneeman manifestiert. Es sei nur an Schneemanns *Labyrinth* zu denken, eine Arbeit die als Inbegriff für den Umgang mit der „gefundenen“, der unmittelbaren und als gegeben angenommenen Umgebung steht. Auch ihre Arbeit mit „found subjects“ ist als Erweiterung dieses Ansatzes zu verstehen und wurzelt in diesen ersten Überlegungen zum Arbeiten mit „gefundenen“ Materialien.

Nennenswerte Entwicklungen, die aus diesem ersten zentralen Raum für die Fluxus-Kunst, dem Klassenzimmer, hervorgingen – eine sehr plastische Vorstellung des Lehrers Cage vor seinen aufmerksamen HörerInnen tut sich auf –, sind schließlich George Brechts „event scores“ sowie der von Allan Kaprow entwickelte Ausdruck „Happening“, den dieser erstmals 1959 für sein Performance-Stück *18 Happenings in 6 Parts* verwendet.

⁴¹ Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012, S12.

Die Gruppe von KünstlerInnen, die sich innerhalb John Cages Kompositionsklasse gegenseitig ihre Arbeiten präsentierten, formierte sich in weiterer Folge unter der Leitung von Dick Higgins und Al Hansen zur sogenannten *New York Audio Visual Group*, einem neuerlichen Dreh- und Angelpunkt der Fluxus-Bewegung. Ziel dieser Gruppe war es, die Entwicklungen des Happenings voranzutreiben und Konzepte junger, befreundeter Künstler zur Aufführung zu bringen.

Im von Jackson Mac Low und La Monte Young gegründeten *Beatitude East Magazin*, ein Format, in dem unter anderem experimentelle Notationen Platz fanden, ist eine gewisse Form der frühen Selbstreflektion zu erkennen.

Ab 1961 sind es schließlich die Performance-Serien in Yoko Onos Loft und die Zusammenkünfte in George Maciunas' und Al Salcius Ende 1960 gegründeter AG Gallery in denen interner Austausch zwischen den KünstlerInnen der verschiedenen Sparten und ein kontinuierliches Weiterentwickeln der diversen Ansätze stattfand.

Bei der Frage, in welchem Rahmen Fluxus stattfand, muss abermals auch der künstlerische Rahmen des geschriebenen Wortes ausführlichere Erwähnung finden. Fluxus fand im Grunde schon in seinen Anfängen an den verschiedensten Orten der Welt parallel statt. Die zwischen den Zentren, etwa jenen von Deutschland, Holland und Amerika reisenden KünstlerInnen berichteten einander von den neu entdeckten Persönlichkeiten der Szene und den erlebten Events. Die Amerikaner John Cage und La Monte Young reisten etwa zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, während Wolf Vostell zwischen Paris und Köln pendelte. Über die Wege des Postverkehrs – des schriftlichen Austausches und den dadurch entstandenen internationalen Verbindungen – entwickelte sich nicht zuletzt die Mail Art und schließlich die Anfänge der Conceptual Art. Die sogenannte „Ideenkunst“ wurde erstmals in Wolf Vostells Kölner Zeitschrift *De-coll/age* und in der von Mac Low und Young zusammen mit Maciunas in New York herausgegebenen Text-beziehungsweise Partituren-sammlung *An Anthology* veröffentlicht.⁴² Alles, was hierin nicht mehr Platz hatte, sollte später von George Maciunas unter dem Titel „Fluxus“ international publiziert werden. Maciunas, der seit jeher ein

⁴² Vgl. Richter, Dorothee. *Fluxus. Kunst gleich Leben?: Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*. Stuttgart: Biotop 3000, 2012, S76.

großer Sammler von Partituren gewesen ist, ging 1962 als Grafikdesigner der US-Armee nach Wiesbaden. Zuvor plante der 1931 in Litauen geborene Künstler, unter dem Titel „Fluxus“ ein Kulturmagazin für die litauische EmigrantInnen-Community in New York herauszugeben. Dieses Projekt musste aufgrund verschiedener politischer Ausrichtungen – Georges Maciunas war dem Kommunismus zugeneigt – letztlich unrealisiert bleiben. Anstelle der geplanten Publikation organisierte Maciunas schließlich in Wiesbaden das berühmte Festival *Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik*, mit dem der Begriff erstmals in eine breitere Öffentlichkeit gestreut wurde. Schon zuvor war es George Maciunas gelungen, ein großes, interkontinentales Netzwerk an KünstlerInnen zu spannen. Unterstützt wurde er besonders von Dick Higgins, der ihm kontinuierlich zuarbeitete, indem er Maciunas immer wieder neue KünstlerInnen empfahl. Diese erhielten in der Regel Raum, um als RedakteurInnen für *An Anthology* Ansichten und Ansätze der Bewegung zu formulieren. Maciunas stellte darüber hinaus für dieses Netzwerk ein ganz eigenes Kommunikationsmedium bereit, innerhalb dessen gemeinsam konzipiert und diskutiert wurde.⁴³ In sehr dicht aufeinander folgenden Newslettern legte George Maciunas Pläne für Festivals, Konzertreihen etc. dar. Stetige Selbstreflexion und kontinuierlicher Austausch zwischen den verschiedenen Kunstsparten waren zentrale Beweggründe, dieses Format zu bedienen.

Durch Nam Jun Paiks Vermittlungshilfe konnte Maciunas schließlich Kontakt zum Museum Wiesbaden herstellen, dessen damaliger Direktor Clemens Weiler war. Im September 1962 fand daraufhin das Festival oder – wie es häufig in der Literatur bezeichnet wird – die Konzertreihe *Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik* statt. Dieses Spektakel wurde in mehreren kleineren Blöcken abgehalten, die im September stattfanden (1. und 2. September, 8. und 9. September, 14. bis 16. und 21. und 22. September).⁴⁴ Als „Proto-Fluxus“ wird das Festival deshalb bezeichnet, weil hier mitunter exemplarische Stücke vorgestellt wurden. Hierzu zählt

⁴³ Vgl. Richter, Dorothee. *Fluxus. Kunst gleich Leben?: Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*. Stuttgart: Biotop 3000, 2012, S94.

⁴⁴ Vgl. Ebda. S76.

beispielsweise das wohl skandalträchtigste Stück des Festivals, nämlich Philip Corners 1962 entstandenes *Piano Activities*.



Abbildung 3

Das Stück für mehrere PerformerInnen wurde in Abwesenheit von Philip Corner von Georges Maciunas, Dick Higgins, Alison Knowles, Ben Petterson, Wolf Vostell, Emmet Williams sowie von einigen HelferInnen aus dem Publikum aufgeführt. Über Tage hinweg erfolge die Dekonstruktion eines Flügels mit anschließender Auktion, bei der die einzelnen Teile des Instruments von den PerformerInnen an das Publikum versteigert wurden. Die Performance von Corners *Piano Activities* bei den *Internationalen Festspielen Neuer Musik* ist beispielhaft für die grundlegende Offenheit bei der Ausführung von Event-Scores. Es handelt sich um eine sehr freie Interpretation der schriftlichen Partitur, die eigentlich an die Zurückhaltung der PerformerInnen des Stücks appelliert. Zudem stellt Philip Corner nicht die Dekonstruktion des Musikinstruments ins Zentrum seiner Anleitung. Folgt man den Aufforderungen des Künstlers, so geht es eher darum, die Klaviertastatur als Mittelpunkt der Klangerzeugung außer Acht zu lassen und

stattdessen das Klavier über seine zahlreichen Kleinstteile in Schwingung zu versetzen und so zum Klingen zu bringen. Die Entscheidung dafür, das Klavier nun aber mit Hämmern, Bohrern, Sägen und anderen Werkzeugen zu malträtieren und vollständig zu zerlegen, rührt zum Teil von einem sehr pragmatischen Zugang zu dieser Performance-Arbeit. Georges Maciunas erstand den Flügel im Vorfeld des Festivals um schlappe 5\$ und stand nun vor dem Problem, nicht genug Geld für den Abtransport des Instruments zu Verfügung zu haben. Neben einem Zugang, der stark in den realen und finanziellen Umständen während des Festivals wurzelt, kommt vermutlich auch der Wunsch nach der Dekonstruktion eines – vor allem für ein europäisches Publikum – stark symbolträchtigen Gegenstands in der Performance zum Ausdruck. Ein Heiligtum der Musikgeschichte wird vor den Augen eines teils amüsierten, teils entrüsteten Publikums schlicht und ergreifend vollständig auseinandergenommen.⁴⁵

Eine weitere bekannte Arbeit, die dem Festival entsprungen ist, ist Nam June Paiks *Zen for Head*, bei dem der Künstler der Anleitung von La Monte Youngs *Composition 1960 #10, to Bob Morris* „draw a straight line and follow it“⁴⁶ folgte, indem er kurzerhand seinen Kopf, sowie seine Krawatte in einen Kübel voll Tusche tauchte und anschließend damit auf einer langen Papierrolle eine Zen-Linie zog.⁴⁷ Weshalb diese Performance nun sinnbildhaft für die Wesensmerkmale von Fluxus ist, soll der folgende Absatz verdeutlichen:

„Die eigentlich simple Anweisung erfuhr in ihrer radikalen körperlichen Ausführung und durch die in der Bewegung enthaltene Symbolik eine umfassende Neudeutung, die der Ursprungsidee La Monte Youngs eine völlig neue Dimension gab. Fluxus zeigte hier als von jedem ausführbare und aufführbare Kunst, dass die prinzipielle Offenheit seiner Stücke zu immer neuen Entwicklungen einzelner Stücke fähig war, eine Haltung, die ein halbes Jahrhundert vor dem Aufkommen der interaktiven und kollaborativen Möglichkeiten des Internets genau dessen Haltung als dynamische Möglichkeit der Kunstausübung vorwegnahm.“⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012, S32.

⁴⁶ Ebda. S28.

⁴⁷ Vgl. Ebda. S28.

⁴⁸ Ebda. S28.

Das Festival in Wiesbaden ist abschließen als wesentlicher Punkt in der Entwicklung von Fluxus anzusehen. Nicht nur wurden hier in den einzelnen Performances charakteristische Züge der Strömung herausgearbeitet, es wurden diese Wesensmerkmale vor allem auch in die Öffentlichkeit getragen, sodass zum ersten Mal ein Bild von dieser Bewegung nach außen hin entstehen konnte.

In Europa nahmen die Entwicklungen einen ähnlichen Anfang wie in den Vereinigten Staaten von Amerika: In den frühen 1950er-Jahren hielt der Komponist Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt einen Kompositionskurs ab, an dem unter anderem La Monte Young und Nam June Paik teilnahmen. Die sogenannten „Proto-Fluxus-Events“ fanden hier – parallel zu den Abenden in Yoko Onos Loft in New York – im für die Entwicklungen der Fluxus-Kunst sehr wichtigen Atelier seiner Frau Mary Baumeister in der Lintgasse in Köln statt. Paik, Williams, Vostell, Patterson, sie alle präsentierten hier ihre Events, welche sie zuvor in John Cages Kompositionsklasse entwickelt hatten, um diese dann in einem nächsten Schritt öffentlich zugänglich zu machen, indem sie sie 1961 beim *Contre Festival* in Köln vorstellten. George Brechts *Drip Music* ist eine dieser richtungsweisenden Performance-Arbeiten, die exemplarisch für einen wesentlichen Charakterzug von Fluxus stehen. Das Stück folgt folgendem Event-Score:

„For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.“⁴⁹

Drip Music lässt ein breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten offen. Weder die Anzahl der PerformerInnen, noch die Art und Weise, wie Wasser in ein leeres Gefäß „getropft“ wird, ist festgelegt. Obwohl sich interessanterweise fast immer gewisse Aufführungskonventionen für ein Event durchsetzen (im Fall von *Drip Music* setzte sich der Ansatz durch, dass eine einzelne Person auf einer Leiter stehend von oben Wasser in ein leeres

⁴⁹ Friedman, Ken, Owen Smith und Lauren Swachyn, Hg. *The Fluxus Performance Workbook*. E-Publication: Performance Research, 2002, S22.

Gefäß tropfen lässt), werden die Fluxus-Events dennoch in verschiedenen Variationen aufgeführt.⁵⁰ Das Event ist darüber hinaus Beweis dafür, welchen starken Einfluss John Cage für viele KünstlerInnen der Fluxus-Bewegung hatte. Cages Forderung nach der Gleichberechtigung von Geräusch und Klang wird in *Drip Music*, einem Stück, dessen „Music“ einzig im Geräusch von Wassertropfen liegt, klar verwirklicht. Ob jedoch alle Fluxus-Events, insbesondere die von Carolee Schneemann und Alison Knowles, auch von ihren SchöpferInnen losgelöst und von anderen KünstlerInnen und NichtkünstlerInnen aufgeführt werden können, ist eine Frage, die einen gewissen Widerspruch zur offenen Form von Fluxus bildet. Das Festival in Wiesbaden tat jedenfalls – und dies ist in der Diskussion um die Orte, an denen Fluxus stattfand zentral – schon in der Ankündigung des Events mittels Newslettern und Plakaten einen wesentlichen Schritt in Richtung Öffnung nach außen. Das Aussenden von Newslettern – ein bewährtes Informationstool – bewirkt in erster Linie Transparenz. Es ermöglicht Einsichtnahme in Debatten, Positionierungsbestreben, Kontroversen innerhalb der Bewegung und inhaltliche Diskurse.⁵¹

Maciunas, Initiator des Festivals in Wiesbaden, versuchte sich selbst im Widerspruch zur grundsätzlich offenen und demokratischen Idee der Fluxus-Bewegung immer wieder als Oberhaupt der Gruppe zu positionieren. Er erstellte neben einigen Manifesten gar Mitgliederdiagramme, die ein klares Ein- oder Ausschließen von KünstlerInnen zum Ziel hatten, um so den Eindruck einer gemeinsamen künstlerischen Richtung zu vermitteln, die nur ein deutlich zu erkennender Zirkel an Personen verfolgen könne. So führte Maciunas streng Kartei über die Mitglieder der Bewegung und schloss etwa in den 1950er-Jahren kurzzeitig Dick Higgins, Alison Knowles, ja sogar Nam June Paik und Emmet Williams aus. Carolee Schneemann beispielsweise wurde von ihm bis zuletzt nie als Mitglied der Fluxus-Bewegung akzeptiert und nicht einmal als Gast geduldet.⁵² Letztendlich ging es ihm darum, die Bewegung nach seinen Vorstellungen zu lenken und zusammenzuhalten.

⁵⁰ Vgl. Richter, Dorothee. *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*, S102.

⁵¹ Vgl. Ebda. S75.

⁵² Vgl. Kubitz, Anette. *Fluxus – Flirt – Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*. Berlin: Reimer, 2002, S37.

Dass die für Fluxus so essentielle Vielfältigkeit an Ansätzen dadurch Einbußen erfahren könnte, war wohl in der Frage nach der „Definitionsmacht“ für Maciunas unerheblich. Er strebte scheinbar danach, über ästhetische Doktrinen hinweg auch soziale Normen vorzugeben. So stellte er beispielsweise den Anspruch an seine KünstlerkollegInnen, dass diese neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch einer Erwerbstätigkeit nachgingen. Für die Mitgliedschaft ließ Maciunas drei Kriterien gelten, die ich hier in verkürzter Form nach Anette Kubitza zitieren möchte:

„1) Fluxus ist eine Kooperative; 2) jedes Mitglied arbeitet für alle anderen Mitglieder; 3) alles, was publiziert oder präsentiert wird, muß unter Mithilfe von mindestens 50% Fluxus-Mitgliedern geschehen und als Fluxus betitelt werden.“⁵³

Carolee Schneemanns Ausschluss geschah nun allerdings keineswegs aufgrund dieser Kriterien, ihr „Vergehen lag [...] im Inhalt und Stil ihrer Arbeiten selbst, die in anderer Form Maciunas' Reinheitsempfinden missfielen.“⁵⁴ Mittels eines Rundschreibens an Mitglieder der Fluxus-Bewegung machte Maciunas auf diese Vergehen aufmerksam und warnte vor der Zusammenarbeit mit Schneemann. Als Reaktion auf das missbilligende Urteil George Maciunas' sowie als Versuch, zu veranschaulichen, mit welchen Maßstäben die Arbeit von weiblichen Fluxus-Künstlerinnen zu dieser Zeit bewertet wurde, verfasste Schneemann für die Ausstellung „Ubi Fluxus, ibi motus“ im Jahr 1990 folgendes Statement:

„fluxus can be lots of fun when the boys let you on their boat
sometimes they throw you off the boat
you have to be NEAT all your words games philosophy
and things you make have to be NEAT (except for wolf and claes they
can smear their pages its o.k.)
if you don't wear underpants or show you pussy you get pushed over
the side [...]“⁵⁵

⁵³ Kubitza, Anette. *Fluxus – Flirt – Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*. Berlin: Reimer, 2002, S37.

⁵⁴ Ebda. S37.

⁵⁵ Ebda. S38.

Letztlich wurden Maciunas' Manifeste sowie sein Urteil darüber, mit wem eine Zusammenarbeit erlaubt war und wen es dezidiert auszuschließen galt, trotz all seiner Bemühungen, jedoch von keinem Künstler/ keiner Künstlerin jemals 1:1 anerkannt. Dies zeugt davon, dass hier nun einmal keine gänzlich einheitliche Richtung auszumachen ist.

Im Zuge meiner Diplomarbeit, welche sich mit dem künstlerischen Schaffen zweier Frauen auseinandersetzt, erscheint es mir wichtig, am Beispiel von Carolee Schneemann und Alison Knowles nach der Beteiligung und Integration von Frauen innerhalb der Bewegung zu fragen. Wirft man einen kurzen Blick auf Maciunas' Mitgliederdiagramme oder sieht man sich das Programm der ersten Proto-Fluxus-Festivals genauer an, entsteht der Eindruck, dass es sich bei Fluxus in erster Linie um ein männliches Netzwerk handelt. Alison Knowles etwa, die im Gegensatz zu Carolee Schneemann im Verlauf allmählich von Maciunas und allen anderen männlichen Künstlerkollegen als vollwertiges Mitglied anerkannt wurde, hat zumindest in den Anfängen wohl noch eher nur den Status von Dick Higgins' Ehefrau und Begleitperson gehabt. Beim ersten Festival in Wiesbaden trat sie dementsprechend als Ausführende auf, wurde jedoch noch nicht als Autorin genannt und hatte nicht die Chance, ihre Arbeiten dort vorzustellen. In einem Zitat der Künstlerin, welches in Dorothee Richters aufschlussreichem *Fluxus* nachzulesen ist, reflektiert Knowles ihre anfängliche Zeit innerhalb der Gruppe:

„In Wiesbaden you see, the first concert, I was at a point where I was new in the group ... It is of course the story with many women artists, they are the wives or lovers of male artists and I was in that place as Dick's wife. I mean in 1958-60, if I looked around me at my art class there weren't any women, certainly not trying to be painters.“⁵⁶

Erst mit der Loslösung von der Bewegung und dem Ausprägen der eigenen „Handschrift“ wurden die beiden später als eigenständige weibliche Künstlerinnen rezipiert.

⁵⁶ Richter, Dorothee. *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*, S97.

Die Gemeinsamkeiten, welche in dem knappen Vergleich zwischen den Entwicklungen in Amerika und Europa sichtbar werden, zeigen sich zusammengefasst in erster Linie an den Orten, an denen Fluxus in seinen Anfängen stattfand: in Kompositionsklassen entwickelt, in privaten Lofts und Kunstateliers weiterentwickelt, welche als Veranstaltungsort, als Performance-„Bühne“ aber auch als Treffpunkt von eng miteinander verknüpften KünstlerInnen dienten. Private Räumlichkeiten waren demnach immer Raum und Rahmen von Fluxus; sie dienten als Spielwiese, um neue Arbeiten auszutesten, ehe sie möglicherweise einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden und als Plattform, um sich auszutauschen.⁵⁷ Hannah Higgins beschreibt über diese räumlichen Strukturen hinausgehend weitere Gemeinsamkeiten, die für Fluxus (auf beiden Kontinenten) gültig sind: Sie spricht von „nonhierarchical exchanges of information across national, disciplinary, and age boundaries“⁵⁸, von einem Austausch zwischen KünstlerInnen verschiedenster Sparten; zusammengefasst von einer Kunstform, die international, interdisziplinär und generationenüberschreitend wirkt.⁵⁹

⁵⁷ Vgl. Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 2002, S1-12.

⁵⁸ Ebda. S11.

⁵⁹ Vgl. Ebda. S11.

2.b Die nackte Frau im Museum oder: „to take the nude off the wall“⁶⁰

Carolee Schneemanns *Forbidden Actions* aus dem Jahr 1979 vereint gleich mehrere wesentliche Elemente, die sich kontinuierlich durch das Schaffen der Künstlerin hindurch ziehen: Dies wäre an erster Stelle der Umgang mit gegebenen räumlichen Strukturen, mit der Beschaffenheit eines Raumes und mit den Gepflogenheiten, die an diesen spezifischen Ort gekoppelt sind. Konkret setzt sich *Forbidden Actions* mit den Gefügen innerhalb des Museums auseinander. Zuvor geschah dies bereits in einigen anderen Arbeiten, wie in den im ersten Kapitel erwähnten Performance-Arbeiten *Up To And Including Her Limits* aus dem Jahr 1973 und *Electronic Activation Room* aus dem Jahr 1970. An zweiter Stelle ist der Umstand zu nennen, dass hier die nackte Frau, so wie in den meisten anderen Performances von Schneemann, Gegenstand eines spezifischen Raumes ist. Ein weiterer zentraler Punkt ist die Art und Weise, wie sich die eigene Arbeit trotz der starken Limitierungen, die ein Ausstellungsraum für die Strömung Fluxus bedeuten kann, dennoch in dokumentarischer Form in den musealen Raum integrieren lässt, ohne diese Limitierungen gelten zu lassen.

Zunächst nun aber einige allgemeine Worte zum Stück selbst. *Forbidden Actions* setzt sich, wenn man so will, aus vielen einzelnen Teilmomenten zusammen, bei denen Carolee Schneemann ihren (nackten) Körper an unterschiedlichen Stellen des Kröller-Müller-Museums, des Gemeente Museums in Arnhem, des Brooklyn Museum in New York und des Institute of Contemporary Art in London sowie einigen anderen Ausstellungsräumen platzierte und diese Aktionen fotografisch festhielt. Aktionen deshalb, weil das Fotografieren von Schneemanns Körper an ungewöhnlichen Orten des Museums keineswegs hinter verschlossenen Türen – also nach den Öffnungszeiten des Museums – stattfand, sondern als etwas größer angelegte Performance verstanden werden muss. Schneemann, die lediglich ein sehr weites T-Shirt trug, welches ihr ein

⁶⁰ Schneemann, Carolee. *Double Trouble: Carolee Schneemann en Sands Murray-Wassink*. Rotterdam: Cokkie Snoei, 2001, S13.

rasches An- und wieder Ausziehen ermöglichte, trat in jenem Moment ins Museum ein, als die Museumsaufsicht in Begriff war, die Schicht zu wechseln und sich so gewissermaßen eine Art Leerstelle im System der Überwachung von angemessenem Verhalten im Raum Museum ergab: „the action of inserting her nude body within the museum could begin“.⁶¹ Im Kröller-Müller-Museum legte sich Carolee Schneemann auf ein recht schmales Fensterbrett, während sie sich in Arnhem gar neben eine weibliche Mumie platzierte, welche sich hinter Glas befand. Zusammen mit diesen „verbotenen Aktionen“ im musealen Raum bilden einige private Performances, die die Künstlerin während ihres Aufenthalts in Holland durchführte, ein komplexes Ganzes. Dazu zählt beispielsweise die Geburtstagsparty von Hermann Nitsch in einem Restaurant in Arnhem, von der es lediglich Bilder gibt.

Widmen wir uns nun dem zweiten für das Schaffen Carolee Schneemanns als wesentlich identifizierten Aspekt: der nackten Frau innerhalb des Museums. All jene von uns, die öfters ein kunsthistorisches Museum betreten, fällt auf, dass an den Wänden sehr viele nackte Frauen zu sehen sind. Nur sehr selten hängen Abbildungen von nackten Männern an den Wänden eines Museums. Die Tatsache, dass es 2013 im Wiener Leopold Museum einer eigenen Ausstellung mit dem Titel „Nackte Männer“ bedurfte, um konkreten Raum für die Nacktheit der Männer im Museum zu schaffen, verdeutlichte, dass die nackte Frau hier weit stärker und mit weit größerer Selbstverständlichkeit vertreten ist. Sie vertritt sich allerdings keineswegs selbst, sondern, wie Schneemann selbst hervorhebt, die Sichtweise des (heterosexuellen) Mannes auf sie: „The female nude has remained a dominant motif in Western art, but often portrayed by men for heterosexual male consumption.“⁶² In *Forbidden Actions* tritt Carolee Schneemann nun nicht nur gewissermaßen aus diesen Bildern der nackten Frau herauß; sie zeichnet ihr eigenes Bild der nackten Frau und ist nicht zuletzt selbst nackte Frau, anstatt als bloße Bildvorlage für den männlichen Blick zu fungieren. Von der Bildvorlage macht Schneemann abermals den Schritt zur Schöpferin des

⁶¹ Schneemann, Carolee. *Double Trouble: Carolee Schneemann en Sands Murray-Wassink*. Rotterdam: Cokkie Snoei, 2001, S13.

⁶² Ebda. S13.

eigenen Bildes und gleichzeitig zur Verkörperung dieses eigenen Bildes – „to be the image and the image maker“.⁶³

Zurück zum ersten Punkt, der als für Carolee Schneemanns Oeuvre zentral und dieses weit umspannend beschrieben wurde; dem Umgang mit gegebenen räumlichen Strukturen. Räume, insbesondere traditionell geprägte, wie etwa Kirchen oder aber auch Museen, bergen stets einen konkreten Kontext, vor dessen Hintergrund sie entstanden sind so wie klar definierte Verhaltenskodizes. Diese, an den Raum gebundenen Verhaltensregeln gilt es für Schneemann in *Forbidden Actions*, wie in einigen anderen Arbeiten, aufzureißen und in Frage zu stellen, indem sie sich diesen Vorschriften verwehrt, etwas völlig andersartiges in diesem Raum schafft, in den Raum wirft, was als allzu selbstverständlich erwartet wird, um mit einem gänzlich anderen Ergebnis wieder aus diesem herauszutreten.

Abschließend möchte ich auf den dritten eingangs erwähnten und für meine Begriffe spannendsten Gedanken der dokumentarischen Aufzeichnung der eigenen Arbeit innerhalb eines neuen Fluxus-Stücks eingehen. Die Idee, sich an unterschiedlichen Orten, in unterschiedlichen Körperhaltungen und bei unterschiedlichen Handlungen photographieren zu lassen, deuten auf den vermeintlichen Wunsch der Künstlerin hin, gewisse Aspekte des eigenen Wirkens festzuhalten. Die mehrgliedrige Performance *Forbidden Actions* mag von Schneemann bereits so angelegt worden sein, dass das Ergebnis – die Photographien – wiederum integrativer Bestandteil einer neuen performativen Arbeit werden sollten. So wurden bei diversen Events und Lectures, unter anderem in Museen, die Photographien von Carolee Schneemann erneut in den Ort der ursprünglichen Aktion hereingeholt, sodass von einer Verdopplung des musealen Raumes gesprochen werden kann – Museum im Museum und Fluxus in Fluxus: Nicht nur in der Performance, bei der sich Carolee Schneemann rasch und gezielt entkleidete und an bestimmten Orten des Museums ihre „forbidden actions“ ausführte, erweiterte die Künstlerin die Möglichkeiten des spezifischen Raumes indem sie die Strukturen durch klare Regelverstöße aufbrach. Auch am Bild selbst nahm Carolee Schneemann diese Erweiterung vor, indem sie zunächst aus diesem heraustrat und ihm ein

⁶³ Schneemann, Carolee. *Double Trouble: Carolee Schneemann en Sands Murray-Wassink*. Rotterdam: Cokkie Snoei, 2001, S15.

gewisses Maß an Gültigkeit absprach. Um zu verdeutlichen, was ich mit Museum im Museum und Fluxus in Fluxus meine, ist es jedoch nötig, diesen Gedanken einen Schritt weiterzuführen.

Die Künstlerin, welche als nackte Frau aus dem Bild heraus und in den – an Regeln gebundenen – Raum hineintritt, die seine Strukturen überschreitet, tut nämlich selbst noch einen weiteren Schritt: Sie holt das Bild zurück in den Mittelpunkt ihrer eigenen Arbeit und hinein ins Museum, dem Ort, dessen Einschränkungen es ebenso zu überwinden galt, wie den Rahmen eines Bildes. Dies geschieht, um einen weiteren radikalen Eingriff an der Unantastbarkeit des Bildes vorzunehmen. Die Unantastbarkeit des Bildes wurde bereits während der Performance überwunden, als sich Schneemann etwa zu der, sich unter Glas befindenden, weiblichen Mumie legte, diese berührte und sich an sie schmiegte. Das Verbot des Antastens eines Bildes im Museum ist uns allen bekannt und gehört zu den Grundvoraussetzungen, unter denen wir diesen Raum überhaupt betreten dürfen.

Die Bilder (von sich selbst), die Carolee Schneemann nun zurück ins Museum holt, bleiben ebenso wenig unangetastet. Sie werden bewegt, bearbeitet, übermalt, eingefärbt und beschnitten. *Forbidden Actions No.1* gestaltet sich zum Beispiel aus sechs Photographien, die den nackten Körper der Künstlerin auf einer innenliegenden Fensterbank zeigen. Die eine Hälfte dieser Bilder zeigt den gesamten Körper Carolee Schneemanns, während die andere Hälfte kleinere Ausschnitte aus den ersten drei Gesamtaufnahmen zeigt. Die Haltung, die die Künstlerin auf den Bildern einnimmt, ist auf den ersten drei Bildern jeweils eine andere, wenngleich sie doch Ähnlichkeiten aufweist. Die Beine der Künstlerin sind auf allen Bildern gegen das Fenster gepresst, während der Rumpf auf dem Fensterbrett zu liegen kommt und sich Kopf und Arme auf den Boden stützen. Der Unterschied liegt darin, dass sich Schneemann auf dem ersten Bild in Seiten-, auf dem zweiten in Bauch- und auf dem dritten Bild in Rückenlage befindet. Zu sehen ist außerdem der Blick nach außen, in die Natur. Auch können wir neben der Künstlerin, auf dem Boden liegend, jenes simple, zusammengeknüllte T-Shirt erkennen, welches die Künstlerin vermutlich einige wenige Augenblicke vor der ersten Aufnahme noch angehabt haben muss. Hinzu denke ich mir hier die Geräusche, die sich während dieser (Miniatur-) Performance ergeben haben müssen und die,

gleich wie das Nacktsein der Künstlerin und deren Eindringen in räumlich klar definierte Strukturen, ebenso einen Regelverstoß, also eine „forbidden action“ darstellen. Geräusche werden nämlich – dies zählt ebenso zu jenen Grundsatzbedingungen, unter denen wir das Museum betreten – normalerweise auf einem minimalen Level gehalten und erlauben neben dem Flüsterton und dem gemächlichen Schreiten von Raum zu Raum ein sehr schmales Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten. Betrachten wir die Photographien von Carolee Schneemann in diesen verdrehten, sichtlich unbequemen Haltungen, so denken wir an einige konkrete Klangszenarien: Dies wäre zunächst der akustische Ausdruck von Anstrengung in Form von Ächtzen, Stöhnen, Schnaufen oder schwerem Atmen. Zudem lässt sich vermuten, dass die nackten, gegen die großen Fensterscheiben gepressten Beine beim Wechsel von Position zu Position ein unglaubliches Quietschgeräusch erzeugt haben müssen.

2.c Environments – Entstehung neuer Räume

Der Autor Michael Kirby erklärt den Begriff „Environment“ in seinem Artikel *Happenings. An Introduction* zunächst aus der Malerei heraus. Diesem Ansatz möchte ich unter Berücksichtigung des künstlerischen Hintergrunds von Carolee Schneemann und Alison Knowles in Ansätzen folgen. Kirby unterscheidet jedoch in einem weiteren Schritt zwei Grundkategorien und zeigt so auf, dass der klassische Ansatz der „collage theory“, einer Entwicklung von der Malerei zur Collage zum Environment (und schließlich zum Happening), zu kurz greift.⁶⁴ Der Autor beschreibt so zwei, sich stark voneinander unterscheidende Arten des Environments: Das neu geschaffene, nennen wir es „created environment“, und das sogenannte „found environment“.⁶⁵ Zur letzteren Kategorie zählt beispielsweise die in Kapitel 1.c „Generierung einer eigenen Kunstform: Dokumentation als integrativer Bestandteil von Fluxus“ ausführlich beschriebene Performance-Arbeit *Labyrinth* der Künstlerin Carolee Schneemann. Die Zuordnung zur Kategorie der „found environments“ erfolgt deshalb, weil Schneemann hier die natürliche Umgebung als Spielraum für bestimmte Aktionen nutzt, ohne aktiv in diese Umgebung einzugreifen. Der gegebene Raum wird lediglich abgesteckt, eingegrenzt beziehungsweise wird ein spezifischer Ausschnitt als Boden für den performativen Handlungsrahmen ausgewählt.

Das „found environment“ unterscheidet sich jedoch nicht nur aufgrund der Tatsache, dass es natürliche anstatt artifiziell erzeugte Räume bedient. Während das „created environment“ den Betrachter/ die Betrachterin von allen Seiten her umschließt, so ist das „found environment“ von einer Offenheit geprägt, die im Fall von *Labyrinth* deutlich zu erkennen ist, bewegen sich die TeilnehmerInnen doch in der Natur.⁶⁶

Grundlegend für die Definition von Environments ist es, nach Michael Kirby, darüberhinaus eine klare Unterscheidung zwischen zweierlei Arbeiten zu ziehen:

⁶⁴ Vgl. Kirby, Michael. „Happenings. An Introduction“, S13, in: Mariella R. Sanford, Hg. *Happenings and other Acts*. New York: Routledge, 1995, S2-28.

⁶⁵ Ebda. S13.

⁶⁶ Vgl. Ebda. S13.

„Although Oldenburg’s first presentation, *Snapshots from the City* (1960), was performed in a work of art that had its own independent life as an Environment, the spectators watched it from a doorway. This is not significantly different from the viewing experience of a realistic play with an „environmental“ set enclosing it on three sides. The Happenings in Oldenburg’s store did not make use of expressive elements that surrounded the audience. [...] Actually the environmental factor is one aspect of an attempt in almost all Happenings to alter the audience-presentation relationship, as we have generally known it, and to use this relationship artistically. This manipulation of the physical relationship between the spectator and the theatre elements that he perceives is broader than, and includes, environmental considerations.“⁶⁷

Zum einen gibt es demnach jene Arbeiten, die zwar natürliche oder „echte“ – das heißt keine klassisch theatralen – Umgebungen nutzen aber diesen Raum dennoch als klar vom Betrachter/ der Betrachterin abgegrenzten (Bühnen-)Raum begreifen, der alleine von AkteurInnen bespielt wird. Zum anderen gibt es jedoch auch solche Environments, die auf ein neues Verhältnis von Publikum und PerformerIn ausgerichtet sind, indem das Publikum in den Raum miteingeschlossen wird: „[...] an Environment is usually considered to be a work of art or creation that surrounds or encloses the viewer on all sides.“⁶⁸ Die Art und Weise, wie nun Publikum in einen gemeinsamen Raum miteingeschlossen wird, variiert von Arbeit zu Arbeit und bildet einen interessanten Untersuchungsansatz, da über den Raum – der gleichsam Spielraum, gemeinsamer Aufenthaltsraum, Klangraum ist – Rückschlüsse auf viele andere Elemente einer Performance-Arbeit und deren Besonderheiten gezogen werden können.

Um einerseits aufzuzeigen, wie vielfältig Environments sein können und um andererseits deren elementaren Anteil an Fluxus-Kunst zu verdeutlichen, sollen nun zwei bestimmte Environments der beiden Künstlerinnen Alison Knowles und Carolee Schneemann analysiert werden und in ihren feinen Unterschiedenen und verschiedenen Ansätzen als originäre Arbeiten behandelt werden.

⁶⁷ Kirby, Michael. „Happenings. An Introduction“, S13, in: Mariella R. Sandford, Hg. *Happenings and other Acts*. New York: Routledge, 1995, S2-28.

⁶⁸ Ebda. S13.

Zunächst möchte ich auf das von Carolee Schneemann im Dezember des Jahres 1963 in New York geschaffene *Eye Body* aufmerksam machen. *Eye Body* ist als temporär und beinahe fiktiv anmutendes Environment zu verstehen, das wir als Publikum selbst nicht betreten können und das sich genau genommen aus mehreren konstruierten Environments zusammensetzt. Die einzelnen (Mikro-)Environments, aus denen sich *Eye Body* zu einem großen Ganzen zusammenfügt, sind „Four Fur Cutting Boards“ (1962), „Ice Box“ (1962), „Window to Brakhage“ (1962), „Fur Wheel“ (1962), und „Gift Science“ (1963).⁶⁹ Es handelt sich weiters um eine essentielle Arbeit der Künstlerin, die nicht nur als feministisches Stück und in Zusammenhang mit Body Art ins Gewicht fällt, sondern auch als eine Erweiterung des klassischen Environments gedeutet werden kann.

Nachdem die Künstlerin ihre universitäre Ausbildung als Malerin absolviert hatte, kam sie 1961 nach New York, wo sie in Berührung mit performativen Arbeiten der Happening-Kunst kam. Sie nahm beispielsweise an Claes Oldenburgs *Store* teil. *Eye Body* wird vielfach als Schneemanns erste Performance-Arbeit markiert, wobei streng genommen ihr noch in Sidney, Illinois entstandenes *Labyrinth* als erster Schritt in Richtung Performativität zählen muss.⁷⁰

Schneemann, die das Stück als sogenanntes „loft environment“⁷¹ bezeichnet, formuliert in ihrem *More than Meat Joy*, welches die erweiternde Komponente von *Eye Body* konkret ist: „I then decided I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material – a further dimension of the construction...“⁷² Es geht also um die Erweiterung des künstlerischen Raumes, um die Ebene der eigenen Körperlichkeit. Bevor das Publikum in den Raum miteingeschlossen werden kann, muss zunächst der eigene Körper der Künstlerin in den Raum integriert werden. Nachdem die Künstlerin im Loft einer ehemaligen Fellschneiderei mit ihren eigenen

⁶⁹ Vgl. Stiles, Kristine, „Uncorrupted Joy: International Art Actions“, S296f, in: Russel Ferguson, Hg. *Out of Actions: between performance and the object, 1949 -1979*, Los Angeles: Thames and Hudson, 1998, S227-329.

⁷⁰ Vgl. Schneider, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997, S32.

⁷¹ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S52.

⁷² Ebda. S52.

körperlichen Anstrengungen ein Environment aus großen, ineinander verzahnten und wild bemalten Holzrahmen, zerbrochenen Spiegeln und Glas, aus Lichtinstallationen, Plastikplanen, aufgespannten Regenschirmen und collagenhaft platzierten „found objects“ wie Drähten, Seilen und Schnüren geschaffen hatte, beschloss sie, ihren Körper in den Transformationsprozess des sich wandelnden Environments als natürliches Element hineinzunehmen. Der Körper als Raum im Raum wurde so von der Künstlerin behandelt, wie alle anderen Elemente, die das Environment erschlossen: Sie bemalte sich mit Farbe, hüllte ihren eignen Körper in Plastik und platzierte sich in unterschiedlicher Weise an verschiedenen Stellen innerhalb des Environments. So schließt Carolee Schneemann ihren eigenen Körper in die Materialpalette ein, welche bei der Entstehung des Environments bedient wird.

„Covered in paint, grease, chalk, ropes, plastic, I establish my body as visual territory. Not only am I an image maker, but I explore the image values of flesh as material I choose to work with. The body may remain erotic, sexual, desired, desiring but it is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will.“⁷³

Das Environment war nur für eine überschaubare Menge an Menschen zugänglich, da die Künstlerin persönlich Menschen einlud, im Rahmen eines einmal im Monat stattfindenden „open house“ ihr Loft zu betreten, um sich das Environment anzusehen. Obwohl einige Ausgewählte den Genuss hatten, in dieses Environment einzutreten und den Raum als solchen zu erfassen, ist *Eye Body* nicht exemplarisch dafür, das Publikum vollständig miteinzuschließen. Denn das Environment, welches uns einzig durch eine Fotostrecke präsentiert wird, bleibt letztlich ein Raum in weiter Ferne – es ist nicht als Arbeit mit und für ein Publikum konzipiert. Jedoch involviert das Environment einen speziellen Körper gänzlich in die Arbeit: den Körper der Künstlerin selbst. Der Raum an sich wird dadurch neu erschlossen – ein neuartiges Environment entsteht, in dem die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt zwischen Künstlerin und Material verschwimmen, indem der Körper

⁷³ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S52.

der Schöpferin nach vollbrachter künstlerischer Arbeit an der Umgebung nicht abgestoßen wird, sondern indem dieser Körper selbst bearbeitet wird und somit nicht länger vom Environment trennbar ist. Ähnlich wie später in *Forbidden Actions* nahm die Künstlerin den metaphorischen Schritt aus dem Gemälde heraus und übernahm die Kontrolle über die Darstellung ihres weiblichen Körpers, in welchem sie eben nicht nur als Abbild einer männlichen Vorstellung von Weiblichkeit, sondern als eine sich selbst in ihrer Nacktheit gestaltende Schöpferin in Erscheinung trat. „[...] discovered by my creative female will.“⁷⁴

Das Interesse am Material „flesh“, an der Integration des nackten Körpers in ihre Arbeiten, resultiert nicht zuletzt aus den Erfahrungen, die Carolee Schneemann als weibliche Malerin in einer von Männern dominierten Kunstform sowie innerhalb dieses Männer-Netzwerkes von Fluxus (und Happening) gemacht hat. Um sich in diesem hierarchischen, von Männern festgelegten System als Künstlerin zu behaupten, ist es erforderlich für das Erlangen des Status den die Künstlerin heute hat und für die Entwicklungen, die sie dort hingeführt haben, einen neuen Zugang zur Kunst zu finden. Hier wird der Objekt-Status des weiblichen Körpers überwunden. Dies gelingt, weil der Körper, der zwar als Material, als integrativer Bestandteil, als Objekt innerhalb des Environment behandelt wird, ihr eigener Körper ist: „[...] the nude as the artist, not just as the artist's (active) object.“⁷⁵ Allein der Titel der Arbeit – *Eye Body* – weist auf diese doppelte Funktion der Künstlerin hin. Sie ist einerseits das alles umfassende „Auge“, das heißt Erschafferin des Environments, die alle künstlerischen Entscheidungen trifft, alle Facetten der Arbeit „im Auge hat“, und andererseits Objekt/ Körper innerhalb der eigenen Arbeit. *Eye Body* kann deshalb nicht zuletzt als Wendepunkt in Schneemanns Schaffen gesehen werden, an dem die Künstlerin aktiv ihren eigenen,

⁷⁴ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S52.

⁷⁵ Vgl. Schneider, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997, S35.

weiblichen Körper, „in die Hand“ nimmt.⁷⁶ „She stepped directly into her environment, entering and becoming her own work.“⁷⁷

Das „loft environment“, welches in privatem Rahmen geschaffen wurde, wird uns schließlich mittels einer Fotoserie zugänglich gemacht. Errò, ein 1932 in Island geborener Künstler und Freund Schneemanns, mit dem vollständigen Namen Guomundur Guomundsson, hielt im März 1964 die Künstlerin auf 35mm Schwarz-Weiß-Film in ihrem Environment in Aktion fest. So entstand eine Strecke von 36 „Transformative-Actions“. Auf einem der Bilder ist Schneemann mit Hörnern auf ihrem Kopf zu sehen, auf einem anderen zeigt sie sich mit Plastikschlangen. Diese räkeln sich scheinbar auf ihrem nackten, frontal aufgenommenen Körper, der auf einer Plastikplane liegend am Boden platziert wurde. Ihr Gesicht ist durch eine vertikal verlaufende Farblinie in der Mitte in zwei Hälften geteilt, ihre Arme sind hinter ihrem Kopf verschränkt.



Abbildung 4

⁷⁶ Vgl. Schneider, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997, S33.

⁷⁷ Ebda. S33.

Die Fotografie steckt voller Verweise auf Darstellungsformen weiblicher Nacktheit und sorgte aufgrund der Verknüpfung eines stark archaischen Bildes von Erotik, mit der Sichtbarkeit von Carolee Schneemanns Klitoris und der erotischen Ausstrahlungskraft der Künstlerin für große Empörungen. So wurden der Arbeit Attribute für Obszönität und Narzissmus angeheftet. In einem Artikel in *The Guardian* beschreibt Schneemann ihre eigene Erwartungshaltung an die Reaktionen der Öffentlichkeit und das gleichzeitig enttäuschende und degradierende Urteil dieser über *Eye Body*:

"I thought it would be seen as an integrated, powerful event. It wasn't. It was taken as narcissism and self-indulgence by the critics. They said, 'If you want to paint, put your clothes back on.' It's always been like that."⁷⁸

Zusammengefasst möchte ich auf zwei zentrale Errungenschaften aufmerksam machen, die Carolee Schneemann mit ihrem *Eye Body* in ihre weiteren Arbeiten hineintrug: Zum einen wäre das die Integration des eigenen Körpers in die Materialpalette und zum anderen wäre dies die Erweiterung ihrer Assemblagen in den Raum hinein. Die Bewegung in einem konstruierten Raum, das Kreieren von Environments, ist demnach essentiell für das Schaffen der Künstlerin und bildet einen wesentlichen Ansatzpunkt ihrer Arbeiten. Diese setzen sich sowohl mit dem eigenen nackten, weiblichen als auch mit dem sich in einem neudefinierten und bewusst gestalteten Raum bewegendem Körper auseinander, der zugleich als Bildfläche der eigenen Arbeit an sich selbst dient.

Alison Knowles *The Big Book* ist eine ganz spezielle Form des Environments, in dem die Künstlerin in Form eines überdimensional großen Buches Text in Bezug zu Körper setzt. Im Jahr 1965 begann sie mit der Hilfe ihres Ehemanns Dick Higgins und dem Schreiner Masami Kodama in ihrem Studio die Arbeiten an *The Big Book*. Die Materialien aus denen Knowles ihr Buch-Environment schuf, waren vorwiegend „found objects“ und Überreste von

⁷⁸ Rose, Steve. „Carolee Schneemann: ‘I never thought I was shocking’“, in: Internetseite *theguardian.com* (<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/10/carole-schneemann-naked-art-performance>, letzter Aufruf: 5.11.2014)

zerstörten Seidenleinwänden, die sie mit Hilfe einer speziellen Drucktechnik gestaltete. Publiziert wurde das begehbare Buch von der Something Else Press, die von Dick Higgins und Emmett Williams betrieben wurde. Es bestand aus einer Titelseite und acht weiteren beweglichen Seiten, die jeweils 8 Fuß (2,4 Meter) hoch und 4 Fuß (1,2 Meter) breit und an einer Metallstrebe in der Mitte des Buches befestigt waren. Das Buch ließ sich so zerlegen, dass es in zwei großen Paketen transportiert werden konnte. Nach der Veröffentlichung des *The Big Book* im Jahr 1966 in der Something Else Gallery in Chelsea, New York, die sich im selben Haus befand, in der auch Knowles' Studio sowie der Wohnraum der Familie untergebracht war, tourte das Buch nach einem ersten Halt in Torontos Pollock Gallery und einem weiteren Stop im Museum of Contemporary Art in Chicago durch Europa: 1968 war es auf der Frankfurter Buchmesse zu sehen, dann in der Kunsthalle in Köln, in Kopenhagen war es in der Nikolaj Kunsthal ausgestellt, 1969 reiste das Buch dann zurück nach New York. Nach seinem vorläufig letzten Halt in La Jolla, Kalifornien, waren schließlich die Gebrauchsspuren des Reisens deutlich sichtbar und nur noch wenige Teile des Buches vollständig erhalten. Alison Knowles erarbeitete daher im Jahr 1981 mit Unterstützung des Franklin Furnace Archive und dem Künstler und Musiker Yoshi Wanda einen Nachfolger des *The Big Book* mit dem Titel *The Book of Bean*.⁷⁹ Im Zentrum der Analyse soll jedoch anschließend Bezug auf die erste Version dieses Buches genommen werden.

Alison Knowles erschuf in ihrem *The Big Book* aus Text, aus geschriebener Sprache und Bildmaterial einen Raum, in den wir nicht nur geistig eintreten können, sondern der auch physisch erschlossen und erforscht werden kann. Das Buch unterscheidet sich hierin stark von einem herkömmlichen Buch, welches einen rein imaginativen Raum eröffnet, der beim Lesen in unseren Köpfen entsteht. Das Cover der sogenannten „walk-in construction“⁸⁰, das zugleich der Eingang zum Buch ist, bestand aus einem runden Loch umrahmt von leuchtenden Glühbirnen.

⁷⁹ Vgl. Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S3.

⁸⁰ Ebda. S3.



Abbildung 5

Über jede folgende Seite konnte man zur nächsten Seite gelangen, die jeweils einen individuellen Raum eröffnete, in dem sich der Leser/ die Leserin beliebig lange aufhalten konnte. Die Utensilien, mit denen diese Zwischenräume ausgestattet waren und größtenteils aus Gegenständen der Alltagswelt bestanden, konnten angefasst und benutzt werden. Es gab einen kleinen Herd, ein Telefon, ein Bett, eine chemische Toilette, eine kleine Bibliothek, eine Galerie mit Kunstwerken befreundeter KünstlerInnen, eine Schreibmaschine und Schreibmaterial sowie ein Gästebuch, in dem der Leser/ die Leserin gewissermaßen eine Spur von sich im Environment hinterlassen konnte. Die einzelnen Zwischenräume luden die LeserInnen des *The Big Book* regelrecht dazu ein, etwas zu verweilen und den Raum zu erfahren. Das Buch wird zudem von einer Sound-Collage begleitet, welche in Bezug auf die klangliche Facette von Fluxus-Arbeiten überaus interessant ist. Die zweispurige Sound-Collage ist etwa 53 Minuten lang und setzt sich aus den Geräuschen und Gesprächen zusammen, die während der Konstruktion an *The Big Book* aufgezeichnet wurden, mit dem Ziel, diese später wieder in

die Arbeit zu integrieren. Die Collage zeichnet sich vor allem durch ihren dokumentarischen Wert aus, wird mit Hilfe dieser doch beim Lesen auch der akustische Raum der Entstehung des Buches erfahrbar gemacht. Der Leser/ die Leserin erfährt direkt von der Künstlerin etwas über verschiedenste technische Aspekte der Arbeit, er erhält eine Vorstellung davon, von welchen Alltagsgeräuschen die Entstehung des *The Big Book* begleitet wurde. Er/ Sie hört die Radioprogramme, die Alison Knowles, Dick Higgins und Masami Kodama während den Arbeiten am Buch gehört haben, er/ sie hört eine theoretische Beschreibung der Drucktechnik, mit Hilfe derer Knowles Bilder aus Magazinen auf die Seidenleinwand übertragen hat und kann zugleich die klanglichen Komponenten dieser ausführlich beschriebenen Silk-Screen-Technik und anderer handwerklicher Tätigkeiten mithören. In einer Transkription der Sound-Collage wird festgehalten, aus welchen akustischen Komponenten sich diese Tätigkeiten zusammensetzen: „[11:30:00] [Sound of paper shuffling in background], [11:30:00] [Continued construction process: sawing, wood, banging, materials being handled, echo off the recording device]“.⁸¹ Bill Willson formuliert in einem Artikel zu *The Big Book*, welchen Stellenwert die Sound-Collage bei *The Big Book* einnimmt: „[...] one story of the *Book* will be the story of its own construction.“⁸² Sie ist gleichermaßen Teil des Buches wie alle anderen darin enthaltenen Facetten. Die Sound-Collage erzählt nicht nur anhand der aufgenommenen Schilderungen von Arbeitsprozessen. Auch anhand der tatsächlich hörbaren Bearbeitung der Materialien und anhand der Geräusche aus der Alltagswelt der Künstlerin, die diese künstlerischen und handwerklichen Schritte begleiten, wird deutlich, wie und in welchem Rahmen *The Big Book* entstanden ist. Zu hören sind etwa die Stimmen von Alison Knowles' und Dick Higgins' Zwillingstöchtern, das Radio und das Wechseln der Radiosender, die Türklingel, wenn sich Besuch ankündigt, das läutende Telefon, der Sturm, der von draußen an das Fenster klopft und die frei geäußerten Gedanken zur Arbeit selbst. Die Klänge geben zudem Hinweis auf die Vielfalt an eingesetzten Materialien und die verschiedenen Formen der Bearbeitung dieser. Der Leser/ die Leserin, der/ die so zugleich auch ZuhörerIn ist, hört die Künstlerin und ihre Helfer

⁸¹ Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S29.

⁸² Ebda. S44.

schneiden, nageln, sägen, er/ sie hört, wie diese Seide dehnt und in den Rahmen spannt. Befindet sich der Leser/ die Leserin innerhalb des Buches, erfährt er/ sie so über die Ebene des Klanges etwas über den Hintergrund und die Entstehung des Buches. „This background of how the book was written widens the experience of the reader“, so Alison Knowles in Emmet Williams' Artikel „Alison in Wonderland“. ⁸³

The Big Book ist sehr stark von einer Offenheit geprägt, die sich nicht nur hier auf der Tonebene entfaltet, sondern die auch sonst in der Gestaltung des Buches zu tragen kommt. Die acht Seiten von *The Big Book* sind keineswegs abgeschlossen, sie zwingen uns nicht, das Buch in einer bestimmten Richtung zu lesen. Viel eher erlauben sie es durch ihre Offenheit, jederzeit aus ihnen herauszutreten, einen Blick von außen auf die einzelnen Seiten zu werfen, das Buch an einer bestimmten Stelle abubrechen, einzelne Kapitel zu überspringen oder aber auch erneut einen Schritt zurück zu gehen. So wie beim Gebrauch eines „echten“ Buches liegt es in der Hand des Lesers/ der Leserin, welche Kapitel ausgiebig und mit vollster Konzentration gelesen werden und welche nur überflogen oder gar ausgelassen werden. Die LeserInnen des *The Big Book* haben die Möglichkeit, in den einzelnen Seiten zu verweilen, und so die einzelnen Kapitel mitzuschreiben. Alison Knowles arbeitete darüber hinaus sehr stark mit transparenten Materialien, sodass es wirklich am Leser/ an der Leserin selbst liegt, worauf er/ sie die Aufmerksamkeit lenkt, durch welche Öffnung, durch welches Fenster er/ sie blickt. Er/ Sie hat die Möglichkeit, nach vorne weiter zu gehen oder den Blick nochmals zurück zu richten. Die Wahrnehmung wird bewusst nicht limitiert: „You can always see through something. One is never trapped“, so Alison Knowles in einem Dialog mit George Quasha. ⁸⁴

In *The Big Book* übernimmt ganz eindeutig der Leser/ die Leserin den aktiven Part, weil er/ sie sich innerhalb dieses speziellen Environments frei bewegen kann. Alison Knowles beschreibt im Zuge des bereits zitierten und von Emmett Williams verfassten Artikel „Alison in Wonderland“, welche Idee sie zur Realisierung von *The Big Book* bewogen hat: „I hit on the idea for a

⁸³ Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S40.

⁸⁴ Ebda. S5.

book that would not only incorporate performance pieces, but involve everybody who enters it as a performer.“⁸⁵ Anstatt also einen Raum zu schaffen, der gewissermaßen als Grundlage und Spielraum für performative Aktionen fungiert, schuf Alison Knowles einen Raum der Transformation. Dieser macht all jene zu PerformerInnen, die ihn betreten, berühren, die Objekte innerhalb des Raumes benutzen und so das Environment ganzheitlich zu erfahren versuchen. Weiters weist die Künstlerin darauf hin, dass es einen erheblichen Unterschied macht, ob ich in einem Buch über Kaffee lese oder ob ich in dieses Buch hineinschlüpfe und mir selbst einen aufsetze.⁸⁶ Der corssmedial arbeitende Künstler George Quasha benutzt in Zusammenhang mit Alison Knowles' *The Big Book* in diesem Sinne den Begriff „Transinviornment“.⁸⁷ Er beschreibt damit eine spezielle Form des Environments, welches eben jenen transformativen Aspekt beinhaltet und in dem man sich selbst in Relation zu den einen umgebenden Objekten und zur Außenwelt setzt. Bei einem Transinviornment geht es im Unterschied zum Environment, so Quasha, nicht nur um das Erfahren von speziell gestalteter Umgebung als solche, sondern vor allem auch um den Erfahrungsprozess innerhalb dieser: „It not only calls attention, in a way, to specific surroundings, as interesting environmental art does; it calls attention as well to the mode and process of attention itself.“⁸⁸ Ein Transinviornment ist daher stark von einem selbstreflexiven Moment des Betrachters/ der Betrachterin geprägt und aktiviert diesen/ diese in einem solchen Ausmaß, dass die Gestaltung in eben seiner/ ihrer Hand liegt.⁸⁹ Schon der Beginn von *The Big Book*, der Einstieg durch jene kreisförmige beleuchtete Öffnung auf der Titelseite, lädt den Leser/ die Leserin dazu ein, aktiv zu werden, muss sich dieser/ diese doch in eine gebeugte Haltung begeben, um durch das Loch hindurch zu steigen. Auch der berühmte Gras-Tunnel (auch „sleeping tunnel“⁹⁰ genannt), der schließlich zur Seite vier, dem „Apartment“ des Buches führt, verlangt Aktivität vom Leser/ von der Leserin. Er ist ausgestattet mit künstlichem Gras und bietet

⁸⁵ Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S40.

⁸⁶ Vgl. Ebda. S40.

⁸⁷ Ebda. S5.

⁸⁸ Ebda. S7.

⁸⁹ Vgl. Ebda. S7.

⁹⁰ Ebda. S3.

dem Leser/ der Leserin neben der Möglichkeit, in den nächsten Raum zu gelangen auch die Option, in ihm ein wenig zur Ruhe zu kommen, dort zu schlafen. Es sind besonders diese Ein- und Ausstiege von Seite zu Seite, die dem Leser/ der Leserin eine bewusste Entscheidung und ein aktives Ausführen dieser Entscheidung, nämlich weiter zu gehen, abverlangen.



Abbildung 6

Er/ sie öffnet ein Fenster, krabbelt durch einen Tunnel, steigt auf eine Leiter oder Tritt durch eine Öffnung in der einen Seite in die nächste hinein. Jene Seite vier des Buches, das „Apartment“, bildet eine weitere Besonderheit des Buches, auf die ich kurz eingehen will. Der Raum ist angelehnt an das typische „Manhattan loft-living“⁹¹ der späten 1950er-Jahre:

„the style is the domestic unpretentious, everything arranged for informal use. The teakettle, the aspirin, the stove, the stool and cans of soup are themselves and cannot be falsified. The reader can make a telephone call, eat, sleep or use the toilet, but with a compression that makes the acts, however genuine, something of an imitation of life.“⁹²

⁹¹ Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S44.

⁹² Ebda. S44.



Abbildung 7

Der Leser/ die Leserin kann die Dinge, die sich in diesem Raum befinden und die einen Bezug zum realen Leben innerhalb eines solchen typischen Wohnraumes aufweisen, tatsächlich benutzen. Er/ Sie kann einen Anruf machen, er/ sie kann die zugestellte Suppe essen, ein wenig schlafen, die Toilette benutzen, eine Zigarette rauchen oder, sollte er/ sie dies zufällig tatsächlich in diesem Moment benötigen, ein Aspirin einnehmen. Er/ Sie tut dies alles jedoch sehr wohl in dem Bewusstsein darüber, dass das „echte“ Leben außerhalb des Buches stattfindet. Dennoch, so scheint es, lädt *The Big Book* dazu ein, genau diesen Aspekt für eine Weile aus den Augen verlieren zu können, um sich voll und ganz auf die eigens für das Buch geschaffene Realität einzulassen.

Der aktive Part von *The Big Book* liegt abschließend noch einmal formuliert voll und ganz beim Leser/ bei der Leserin. Er/ sie hat einen großen

Anteil daran, wie er/ sie selbst das Environment wahrnimmt, wie er/ sie sich in Verhältnis zu diesem setzt und worauf er/ sie seine Wahrnehmung richtet: „[...] to experience it you must go through the pages, literally, as the author intended.“⁹³ Bei der Frage nach dem Inhalt des Buches muss folglich auf zumindest drei verschiedene „Erzählstränge“ hingewiesen werden. Zum einen erzählt das Buch – dies habe ich versucht in Zusammenhang mit der Sound-Collage herauszuarbeiten – seine eigene Entstehungsgeschichte. Diese ist verwoben mit dem Alltag seiner Schöpferin, wo wir sogleich bei jenem zweiten Aspekt des Buches wären: der Alltagswelt der Künstlerin selbst. In „Alison in Wonderland“ antwortet Knowles sehr direkt und klar auf die Frage, worum es in *The Big Book* gehe und schließt damit auch sogleich jenen dritten Erzählstrang in ihre Gedanken zum Buch mit ein, nämlich den, den der Leser/ die Leserin durch das aktive „Lesen“ des Environments und das Benützen der vorhandenen Objekte selbst entwickelt:

„What is *The Big Book*’ about?

„About?”

Books are usually about something.

„It’s about my life, I guess. The things I enjoy, things other people enjoy. It’s about grass. The tunnel you just crawled through was covered with grass, and you’ve still got some on you. So it’s about grass, and physical activity. It’s about lighting your way through the book, one person at a time. It’s about settling down comfortably inside these pages for a while, disturbing the dust, breathing deeply on the Vicks inhaler, taking an aspirin, writing a letter, pulling down the shade and dozing. It’s about going through holes. No two people enjoy a hole in the same way. (There’s more than one way to eat an onion.) These things are not merely represented, the things themselves are *there*. The book is about these things and getting involved with them. [...] You write your own chapter as you read my book... and are read by it.“⁹⁴

Die Entstehungsgeschichte des Buches ist für die Arbeit ebenso zentral, wie der spürbare Einfluss von Alison Knowles’ Alltagswelt auf *The Big Book* sowie letztendlich die Realität der jeweiligen LeserInnen, die sich selbst und ihre Alltagserfahrungen in das Buch einschreiben und in einen Bezug zu diesem setzen.

⁹³ Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S39.

⁹⁴ Ebda. S40.

Sowohl Carolee Schneemanns *Eye Body* als auch Alison Knowles' *The Big Book* sind als originäre Arbeiten zu verstehen, die das klassische Environment um wesentliche Elemente erweitern. Während dies bei Schneemann bedeutet, dass der eigene Körper zum integrativen Bestandteil des Environments wird und sich in die Materialpalette der Künstlerin – die nun zugleich Subjekt und Objekt in sich vereint – einfügt, bedeutet dies bei Alison Knowles ein bewusstes Abgeben von aktivem Potential an den Leser/ die Leserin des *The Big Book* sowie die Übertragung der eigenen Alltagswelt in das Environment und die Nachvollziehbarkeit dieser für den Leser/ die Leserin. Beide Künstlerinnen arbeiten innerhalb der Gestaltung von begehbarem Raum mit Mikro-Environments. Bei Schneemann sind diese Mikro-Environments anhand der Bilder nachvollziehbar; die Künstlerin nimmt innerhalb des Raumes an verschiedenen gestalteten Stellen und in jeweils anderer Gestaltung des eigenen Körpers unterschiedliche Haltungen ein und lässt diese photographisch festhalten. In Alison Knowles' *The Big Book* bilden die einzelnen Seiten des Buches verschiedene Zwischenräume, die einzeln begehrbar und in unterschiedlicher Intensität wahrgenommen werden können; so setzt sich auch das Buch-Environment von Knowles aus verschiedenen Mikro-Environments zusammen, die in ihrer Gesamtheit aber auch in ihren einzelnen Momenten das Erfahrungsspektrum des Lesers/ der Leserin erweitern können. Ein weiterer Überschneidungspunkt betrifft den Umstand, dass beide Künstlerinnen ausgehend von deren privaten Räumlichkeiten – ihren Studios – am Environment arbeiteten und so in den jeweiligen Arbeiten ein unterschiedlich starker, aber dennoch bei beiden Künstlerinnen vorhandener, Bezug zu deren Lebensrealität steckt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Environments ist darin auszumachen, dass *Eye Body* als Grundlage für verschiedene performative Aktionen der Künstlerin beziehungsweise für Transformationsprozesse des eigenen Körpers Schneemanns in diesem Raum dient, *The Big Book* aber hingegen als Ort der Transformation des Publikums zu verstehen ist.

Abschließend sei abermals auf die Originalität beider Environments hingewiesen, die in ihren unterschiedlichen Ansätzen und grundlegend verschiedenen Ausführungen für sich betrachtet werden müssen.

3. Klangkunst Fluxus – Klangkörper und Körperklang

Einführung. Erläuterung zur Wahl des Begriffs

Warum ich mich in Zusammenhang mit Fluxus-Kunst für die Wahl des Begriffes „Klangkunst“ entschieden habe, sei anhand von drei zentralen Ausgangsüberlegungen meiner Diplomarbeit erläutert:

Zum einen kam ich sehr früh zu der Einsicht, dass sich Fluxus – vor allem im Falle von Carolee Schneemann – in Performance-Arbeiten, die sich mit dem Körper beschäftigen besonders intensiv artikulieren und entfalten kann. Der Körper als Ausgangsmaterial einer Performance-Arbeit zeichnet sich durch vielfältige Eigenschaften aus, die unterschiedlich stark zum Ausdruck kommen. Der Klang, der aus dem Körper nach außen dringt und somit als eines jener Elemente zu verstehen ist, die für das Publikum am deutlichsten wahrnehmbar sind, muss demzufolge als etwas dezidiert Körpereigenes begriffen werden. In der Analyse einer Performance-Arbeit, die sich mit dem Körper (dem eigenen/ dem fremden/ dem kollektiven Körper) beschäftigt, darf diese klangliche Facette in ihrer Wichtigkeit unmöglich beschnitten oder gar gänzlich ignoriert werden.

Ein zweiter Aspekt, der sich mir ebenfalls in den Untersuchungen von Carolee Schneemanns Arbeiten eröffnete, ist im Publikum selbst auszumachen: In Fluxus-Arbeiten kommt diesem nämlich eine neue, aktive Rolle zu; es ist nicht nur integrativer Bestandteil der physischen Entwicklung und Ausarbeitung einer Performance, es fungiert darüber hinaus zugleich auch als Resonanzkörper. Das Publikum, welches nun selbst als aktiver Körper an einer Performance teilnimmt, wirft gewissermaßen ein klangliches Feedback dessen in den Raum zurück, was der Körper der PerformerInnen auszudrücken bemüht ist. Dies kann die Wirkung einer performativen Aktion verstärken und oder aber auch entladen.

Die dritte Überlegung zur klanglichen Beschaffenheit von Fluxus gilt einerseits dem Umstand, dass Fluxus-Arbeiten in Scores/ in Partituren notiert werden. Dieser erste Schritt in der Entwicklung einer Fluxus-Arbeit ist der Musik sehr nahe, die ebenfalls in der Partitur ihre schriftliche Grundlage findet

und sich erst durch ihre physische Umsetzung vollständig entfaltet. Alison Knowles brachte gar im Jahr 1969 gemeinsam mit John Cage eine Art Fluxus-Buch mit dem Titel *Notations* heraus, welches eine große Kollektion von graphischen Notationen verschiedenster Komponisten enthält. Andererseits muss neben dieser formalen Verbindung zur Musik auch auf ihre tatsächlichen Geräuscharbeiten hingewiesen werden. Mit ihren *bean sequences* zeigt die Künstlerin, dass reine „Hörstücke“⁹⁵ ebenso Bestandteil von Fluxus-Kunst sind und einer ausführlichen Analyse bedürfen.

Das dritte und letzte Kapitel meiner Diplomarbeit wird sich mit eben diesen Aspekten, dem Klang als körpereigenem Element, dem Publikum als Resonanzraum und schließlich mit den Klangkunstwerken Alison Knowles' beschäftigen. Es soll so ein Eindruck von der Vielfältigkeit im Umgang mit Klang und der Gestaltung von akustischen Elementen innerhalb der Fluxus-Kunst vermittelt werden. Die unterschiedliche Art und Weise wie Carolee Schneemann und Alison Knowles den Klang in ihr Schaffen integrieren, wird anhand einzelner Arbeiten untersucht und soll abschließend anhand dieses Aspekts von Fluxus noch einmal die individuellen Ansätze beider Künstlerinnen herauskristallisieren.

⁹⁵ Schöning, Klaus. „Fluctuat nec mergitur“, S7, in: Klaus Schöning, Hg. *fluxus. philip corner, alison knowles, george brecht*. Booklet zur CD: Wergo, 2001, S5-16.

3.a Klang als körpereigenes Element

In der Reproduktion (etwa im Museum) sowie in der Rezeption von Fluxus sind die klanglichen Facetten einzelner Arbeiten zumeist völlig unbeachtet gelassen. Folgt man allerdings dem Ansatz, dass Fluxus-Performances stets multisensorische Erfahrungen implizieren, ist dieser Umstand als paradox zu bezeichnen. In Carolee Schneemanns Arbeiten kommt es schließlich häufig zum Einsatz von geräuschvollen Materialien. Zeitungspapier etwa: Ich raschle, zerreiße, zerknülle dieses und erzeuge so einen eindeutig an das Material gebundenen Klang. Die Klänge von sich in Aktion befindenden Körpern dürfen ebenfalls nicht ignoriert werden, sind diese Ausdrucksformen doch wesentliche Elemente des Materials „Körper“. Dieser ist, als Material, ein mehrdimensionaler Apparat, welcher sich unweigerlich mittels verschiedenster Techniken und naturgegebener Fähigkeiten nicht nur durch Bewegung, durch Mimik und Gestik sondern vor allem auch durch den körpereigenen Klang zum Ausdruck bringt. Jeder Körper ist eben auch Klangkörper.

„The performer's voices are instruments of articulation: noises, sounds, singing, crying, commentary on or against their movements may be spoken: word-sound formations are carried forth which relate to, grow from the effect on the vocal cords of a particular physical effort they experience. The voice expresses pressures of the vocal musculature so that we may discover unique sounds possible only during specific physical actions and which provide an implicit extension and intensification of the actions themselves.“⁹⁶

Wie dieses Zitat – ein Ausschnitt aus Carolee Schneemanns „from the Notebooks 1958-1963“ – verdeutlicht, machte sich die Künstlerin sehr früh Gedanken über das Verhältnis von Stimme/ Klang und Bewegung. Sie geht davon aus, dass Klang einerseits das Resultat muskulärer Spannung und bestimmter Bewegungen sei. Den Bewegungen könne aber andererseits auch durch den körpereigenen Klang Nachdruck verliehen werden. Dieses Abhängigkeitsverhältnis kommt in beinahe allen Performances zwangsläufig

⁹⁶ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S11.

zum Einsatz. Klang kann – so Schneemann – als Erweiterung von physischer Bewegung gedacht werden.

Um diesen nach wie vor innovativen Ansatz deutlich hervorzuheben, möchte ich nun zunächst auf eine Arbeit Schneemanns eingehen, die gleich drei Untersuchungsgegenstände meiner Arbeit in ihrem Titel enthält: den Raum/ das Environment einer Performance, den Klang dieses Raumes sowie die Bewegungen, die in diesem Raum vollzogen werden. Der Titel der Performance lautet *Glass Environment for Sound and Motion*.

Die Arbeit wurde erstmals am 1. Mai 1962 im Rahmen eines von Philip Corner und Dick Higgins organisierten Abends an New Yorks Living Theater aufgeführt. Die TeilnehmerInnen dieser Performance waren neben Philip Corner und Yvonne Rainer auch Judy Ratner, Malcom Goldstein, Arlene Rothlein und Andre Cadet sowie die Künstlerin Carolee Schneemann selbst.

Glass Environment for Sound and Motion geht von dem Bestreben der Künstlerin aus, dass das Environment – so wie es auch Michael Kirbys bereits besprochener Ansatz annimmt – zum einen die Aktionen, die Bewegungen und Gesten sowohl der AkteurInnen als auch des Publikums über den Raum selbst definiert und zum anderen die Art und Weise der Interaktion zwischen Performer/ Performerin und Publikum in ein neuartiges Beziehungsgeflecht transformiert. Das Publikum wird bei *Glass Environment for Sound and Motion* in den Raum/ in das Environment miteingeschlossen. Es blickt nicht länger in einen von drei Seiten verschlossenen Raum; Bühnenrampe und klare Trennung von AkteurInnen und ZuseherInnen werden durchbrochen, das Environment umschließt das Publikum gänzlich.

Der Aktionsraum wurde von Carolee Schneemann mit verschiedenen Arten von zerbrochenem Glas versehen. Zerbrochene Spiegel wurden so positioniert, dass sich die PerformerInnen darin spiegelten, sich die Körper darin brachen. Glassplitter wurden an Schnüren aufgehängt, sodass sie durch Anstoßen aneinanderschlagen. Im Kontakt mit den so arrangierten Scherben produzierten die PerformerInnen Klang. Das *Glass Environment* bildet so die Grundlage für potentielle Aktionen und daraus resultierenden Klang. Im Score

zur Performance heißt es: „All movements have the potential of creating sounds with the glass environment.“⁹⁷

In einem ersten Schritt wird also zunächst ein Klangraum geschaffen. In der Anleitung zur Erzeugung dieses speziellen Raumes wird im Event-Score mit dem Titel „Props“ etwa von Hämmern gesprochen, die nötig sind, um das Glas zu zertrümmern, von Nägeln, die auch während der Performance selbst mit den Hämmern in den Bühnenraum geschlagen werden, von Glocken, einer Violine und schließlich einer Posaune. Neben diesen Elementen des *Glass Environment* bilden die musikalischen Beiträge der Künstler Philip Corner und Malcom Goldstein die klangliche Grundlage/ den Sound-Score zum Stück. Beide Künstler treten in der Performance als sogenannte „wandering musicians“⁹⁸ auf. Philip Corner entwickelte für *Glass Environment for Sound and Motion* sein eigenes musikalisches Stück *Soft Materials* weiter, in welchem physische Bewegungen ihren stimmlichen und klanglichen Ausdruck finden. Yvonne Rainer betritt so etwa den Aktionsraum mit „schlurfendem“ Gang und beim Gehen an den Körper schlagenden Armen, dazu produziert sie als akustische Erweiterung dieser speziellen Gangart mit den Worten „umbah, umbah, UMBAH“⁹⁹ Klang. Corner selbst liegt zum Beispiel, eine Posaune in den Händen haltend, auf dem Rücken. Sich langsam und noch immer auf dem Rücken liegend vorwärtsschiebend atmet und hustet er in seine Posaune hinein und verleiht so seinen angestregten Bewegungen eine adäquate klangliche Entsprechung. Andre Cadet übernimmt an einem gewissen Punkt die Posaune von Philip Corner und spielt Töne, welche mit den hängenden Glasstücken korrelieren und direkt auf diese reagieren. So werden auch die Bewegungen der verschiedenen gläsernen Objekte in Klang übersetzt. Malcom Goldstein wiederum bewegt sich mit seiner Violine zwischen Bühnen- und Zuschauerraum hin und her und lässt so die akustischen Grenzen zwischen Aktions- und Publikumsraum verschwimmen. Er spielt sein Instrument im Gehen, teilweise übernehmen andere PerformerInnen die Violine. Er steigt

⁹⁷ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S21.

⁹⁸ Ebda. S22.

⁹⁹ Ebda. S22.

auf leere Sitze im Publikumsbereich, von denen aus er Töne anspielt, die mit jenen des Aktionsraumes korrelieren. Er geht auf die Geräusche ein, die das von den PerformerInnen in Bewegung versetzte Glas produziert und reproduziert diese Klänge wiederum auf seiner Violine. Mit seinem Geigenbogen spielt der Künstler, der sich nun wieder innerhalb des Aktionsraumes befindet, das hängende Glas an, während andere PerformerInnen dies mit ihren eigenen Körpern ausführen; sie berühren das Glas, versetzen es nicht mit dem Geigenbogen sondern mit ihren Händen in Schwingung. Philip Corner ändert somit stets seinen eigenen klanglichen Bezugspunkt und eröffnet kontinuierlich neue Klangperspektiven für das Publikum. Es entsteht darüber hinaus ein fließender Übergang zwischen Körper und Klangkörper; die Grenzen zwischen Instrument und Instrumentalist verschwimmen zunehmend.

Im Vorfeld der Performance durchlaufen die PerformerInnen eine gewisse Vorbereitungsphase, in der sie etwa Listen möglicher Aktionen und Interaktionen führen, um in der Performance selbst diese verschriftlichen Muster aufzubrechen. Repetition und Variation sind Strategien, mit denen *Glass Environment for Sound and Motion* arbeitet. Die Anleitung/ der Score zum Stück sollte den unmittelbaren Kontakt zwischen PerformerInnen und Material sowie zwischen den Performenden und Zusehenden keineswegs einschränken, sondern offen lassen beziehungsweise überhaupt erst ermöglichen.

Einen interessanten Aspekt des Scores bildet jener Absatz mit dem Titel „Basic Movements, Characteristic Sounds“¹⁰⁰. Er beinhaltet Notizen zu charakteristischen Eigenschaften der einzelnen PerformerInnen. Um verständlich zu machen, wie diese kurzen, sehr malerischen Definitionen zu den Grundcharakteristika der AkteurInnen, zu deren körpereigenen beziehungsweise körperbezogenen Bewegungen und den damit verknüpften (Körper-)Klängen gestaltet sind, möchte ich die Beschreibungen der drei weiblichen Performerinnen zitieren:

¹⁰⁰ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S22.

„Judy: small, round, compact, unself-conscious, innocence and efficiency of temperament. Graceful, calm.
Arlene: pressure outwards, controlled wildness, poignant energy – to be ‚pleasing‘, vulnerable, a radiance.
Yvonne: pressure inwards, strength, intensity; not to be ‚pleasing‘; concentration, a severity, explosive.“¹⁰¹

Insgesamt sieben PerformerInnen auf der Bühne, ein Lichtdesigner und Carolee Schneemann, die aus dem Bühnenraum heraus die Aktionen beleuchtet, führen die Performance *Glass Environment for Sound and Motion* durch. Es gibt zum einen vier unterschiedliche Typen von TänzerInnen: drei davon sind jene Performerinnen, deren Charakteristika Schneemann so bildlich beschreibt, der vierte ist Andre Cadet. Zum anderen treten die drei sogenannten „wandering musicians“ auf, nämlich Philip Corner, Dick Higgins und Malcom Goldstein. Allen ist ein Kostüm zugewiesen, welches vor allem in Hinblick auf die Wirkung in einem Spiel mit Schatten und Licht gestalten worden ist. Arlenes Kostüm trägt beispielsweise den Beinamen „shadows“:¹⁰² Hals und Nacken der Performerin werden geschwärzt, sodass es im Scheinwerferlicht den Eindruck erweckt, ihr Kopf würde schweben. Auf ihr Turntrikot wurden Punkte aus glänzender Alufolie genäht, die wie Blendflecken im Licht schimmern. Sie trägt schwarze Punkte auf den Wangen. Auch alle anderen Kostüme enthalten dieses Spiel mit hellen und dunklen Elementen, mit verschwindenden und im Licht schimmernden Facetten ihrer Körper. So wie die Glasscherben nur ab und zu im richtigen Zusammenspiel mit Licht in den Raum reflektieren und nur dann Klang erzeugen, wenn sie einander treffen, so verhält es sich auch mit den Körpern der PerformerInnen, die nur in der richtigen Position im Licht vollständig, als Ganze, sichtbar sind.

Auch jenes repetitive Moment, welches ein wesentliches Merkmal dieser Performance ist, wird von Carolee Schneemann nochmals in Form einer Anleitung betont:

¹⁰¹ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S22.

¹⁰² Ebda. S22.

„Judy, Alrene, Yvonne; a slow shuffling walk – bend forward, fall onto hands, walk on hands, fall onto floor. Rest, rise up on hands, straighten back, slow shuffle walk, bend forward, fall onto hands, etc...“¹⁰³

Ein kontinuierliches Gehen, kontrolliertes Fallen, das Stützen auf Hände und Aufrichten nach dem Sturz – all das führt abermals in denselben immer wiederkehrenden Prozess aus Sturz und Aufrichtung nach dem Fall. Dieser Bewegungsablauf, der auch in einigen anderen Performances von Schneemann bearbeitet wird und Facetten des Körpers freilegt, die sonst verborgen bleiben, da der Fall/ der Sturz etwas Ungewolltes, zumeist Unbewusstes ist, hat keinen Platz auf der Bühne. Genauso wenig wie auf der Bühne hat dieser unbewusste, daher unkontrollierte, Bewegungsablauf, diese abrupte Entgleisung des Körpers, im realen Leben einen erwünschten Platz. Doch vor allem im gezielten, bewussten Fall wird eine große Bewegungs- und Klangpalette aufgefächert: Ich gerate zunächst ins Stolpern, ringe um Halt, ehe ich in einem Sturz mit meinem Körper auf den Boden, einen anderen Menschen oder einen anderen Gegenstand pralle. Auch das Publikum reagiert auf den Sturz, es wirft gewissermaßen ein akustisches Feedback zurück. Der Schreck über den plötzlichen Fall, die Erleichterung darüber, dass sich die gefallene Person wieder aufrichtet und weiterläuft und das Staunen darüber, dass es sich hierbei keinesfalls um ein Missgeschick, sondern um einen bewusst vollzogenen Bewegungsablauf handelt, drückt sich innerhalb des Publikums akustisch aus. Das kontinuierliche Stürzen, Wiederaufrichten und Weitergehen ist abschließend ein Element, das den Aktionsraum und den Körper der PerformerInnen durch den direkten und großflächigen Kontakt mit Boden, Wänden und anderen Stellen näher rücken lässt und darüber hinaus auch das Publikum akustisch miteinschließt.

Noise Bodies ist ein weiteres Performance-Stück der Künstlerin Carolee Schneemann, das zur Klangkunst gezählt werden kann. Es entstand im Jahr 1965 und wurde am 28. August desselben Jahres im Rahmen des *3rd Annual Avant Garde Festivals* in der Judson Hall in Manhattan, New York, von

¹⁰³Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S22.

Schneemann und ihrem damaligen Lebensgefährten James Tenney („Jim“) performt. Wie der Titel „Noise Bodies“ bereits verrät, handelt es sich um eine Arbeit, in der Klangkörper beziehungsweise Klang und Körper im Fokus stehen. In einem tagebuchähnlichen Eintrag, welcher in *More Than Meat Joy* abgedruckt ist, fasst Carolee Schneemann die Essenz der Arbeit zusammen: „Noise Bodies so uncomplicated – just Jim & me – own body soundsystem.“¹⁰⁴ Es geht um die Kreation eines Klangsystems, welches sowohl an den eigenen Körper als auch mit dem Körper des Gegenübers gekoppelt ist. Erst durch das Zusammenspiel dieser beiden Klangkörper wird ein gemeinsamer Klangraum geschaffen, wird Raum bespielt.

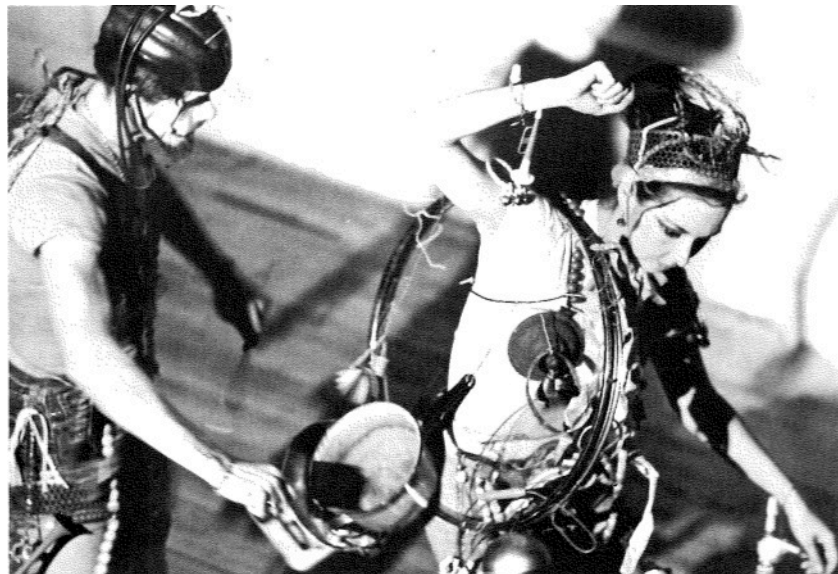


Abbildung 8

Als Vorarbeit für diese Performance wird zunächst der eigene (Klang-)Körper um zahlreiche klingende Elemente nach außen hin erweitert. Bei diesen handelt es sich um Metall-Schrott, um Müll und ausgediente Objekte des Alltags. Zu klingenden Elementen werden sie erst durch den Körpereinsatz der beiden Performenden, die sich zunächst gegenseitig mit diesen Objekten, die zusammengefasst als potentielle Klangkörper beschrieben werden können, kleiden. An die Beine binden sich Carolee Schneemann und James Tenney etwa Kühlstäbe, verschiedene Motor-Teile, Eiswürfelformen und

¹⁰⁴ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S22.

sonstige Blechgegenstände. Auf ihren Hüften hängen Dosen, Tröten, kleine, leuchtende Taschenlampen und zahlreiche ausrangierte Küchenutensilien wie Siebe, Pfannen, Töpfe, Suppenschöpfer etc. Deckel von Teekesseln tragen sie als BHs und versehen einander mit Kopfschmuck. Während James Tenney ein helmartiges Konstrukt trägt, das mit Schläuchen um seinen Kopf gezurrt und mit antennenartigen Drähten versehen ist, trägt Carolee Schneemann ein kunstvolles Gebilde aus feinem Maschendraht, das fast wie eine Krone anmutet. Abgesehen von ihren Metallgewändern agieren die beiden barfuß, in kurzen Shirts und Hosen.

Um nun den Ablauf der Performance näher vor das innere Auge/ das innere Ohr zu rücken, halte ich mich an die acht Punkte von Carolee Schneemanns Score, die den Ablauf zur Performance *Noise Bodies* definieren: Der erste Punkt beinhaltet im Grunde das gegenseitige Ausstatten mit Gerümpel-Kostümen. Wichtig hierbei ist das Detail, dass an beiden Kostümen sowohl Tröten als auch kleine Stablampen angebracht sind. Diese Stablampen sind zu Beginn der Performance im sonst dunklen und sich mit dem Zuschauerraum auf einer Ebene befindenden Aktionsraum die einzige Lichtquelle. Die AkteurInnen beginnen nun – jeder für sich – den Raum in kreisförmigen Bewegungen zu durchqueren. Zu hören sind anfangs nur sporadische, hier und da auftretende Geräusche. Schneemann vergleicht hier die Bewegungen der beiden mit dem Erscheinen von Glühwürmchen: kleine Lichtpunkte, schwer fassbar, schwebend und leise. Langsam steuern nun, in einem dritten Schritt, die AkteurInnen aufeinander zu. Sie beleuchten hierbei in raschen, stakkatoartigen Bewegungen die Metallteile des jeweils anderen. Als sie etwa zwei Meter voneinander entfernt sind, beide nach wie vor in Drehbewegungen, leuchtet ein Scheinwerferlicht auf, welches den Raum zwischen den beiden Performenden markiert. Festen Augenkontakt haltend ziehen die zwei eine Art Autokabel aus ihren Kostümen, welches sie wie einen Zauberstab in Händen halten, und beginnen einander zu umkreisen, ehe sie erste Versuche anstellen, aufeinander zu „spielen“. Der Klangkörper des Gegenübers wird zunächst ganz sanft angeschlagen; es werden nur die Glöckchen und kleinere, leichtere Gegenstände mit Hilfe der Autokabel in Schwingung versetzt. Erst allmählich werden die größeren, potentiell lauterer Objekte wie Blechdosen, Töpfe und Pfannen angeschlagen. Beide

Performenden drehen sich immer schneller und schneller umeinander und schlagen zugleich fester und in immer kürzer werdenden Abständen auf die Metallteile des anderen, die nun durch die Geschwindigkeit der Bewegungen aufeinander knallen und somit zusätzlichen Klang erzeugen. Rhythmisches Gekirre und kakophonisches Gescheppere erfüllen den Raum.

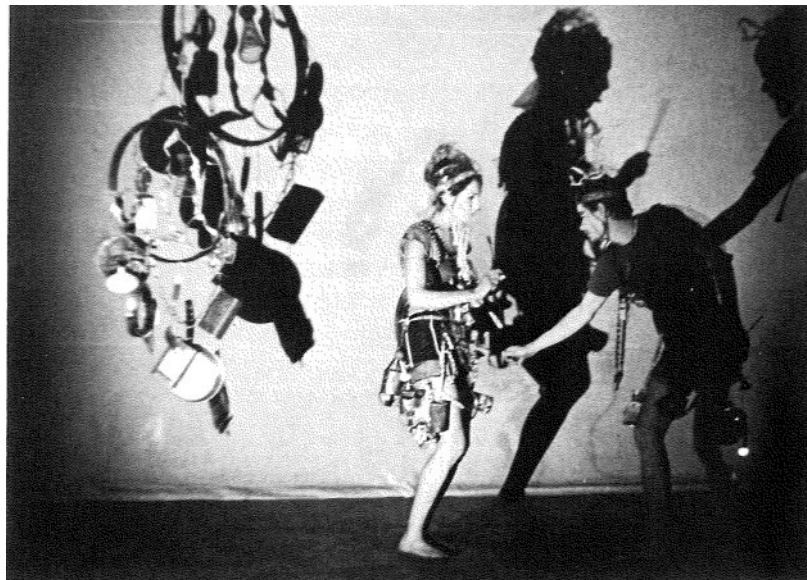


Abbildung 9

Plötzlich wird ein neues Metallgebilde sichtbar. Eine Art Mobile aus Autonommerschildern, zahlreichen Metallteilen und einer Fahrradfelge. „Metal wheel of Junk“¹⁰⁵ nennt Carolee Schneemann diese Aufhängung. Die beiden schlagen nun auch auf dieses Müll-Mobile ein, bis einer der beiden – den Bildern nach zu urteilen ist es Schneemann – die Fahrradfelge herunternimmt, sich mit dieser auf dem Arm zu drehen beginnt und schließlich das Teil in die Luft wirft. Der andere fängt schließlich die Felge aus der Luft und inmitten des tosenden Gekirres treten beide ab.

Noise Bodies, wörtlich Geräuschkörper, beschäftigt sich mit der Art und Weise, wie Klang im Zusammenspiel zweier Körper zu einem vielschichtigen Gebilde verdichtet werden kann, sodass ein individueller Klangraum entsteht, in den das Publikum miteingeschlossen wird. Der Klang wird in dieser oberflächlich betrachtet sehr simplen Performance-Arbeit in doch sehr

¹⁰⁵ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S22.

vielfältiger Form hervorgebracht. Da gibt es zunächst den eigenen (Klang-)Körper, dessen Schritte, dessen Stimme und Atem Klang erzeugt. Um die Klangpalette des eigenen Körpers zu erweitern, werden diesem Objekte hinzugefügt, die es zu bespielen gilt. Solange sich die beiden jedoch nicht bewegen, bleiben diese Gegenstände bloß potentielle Klangerzeuger. Schon allein durch die kleinsten Bewegungen der PerformerInnen werden den bereits beschriebenen Metallgebilden Geräusche entlockt, die zunächst sehr leise und selten auftreten. Werden die Bewegungsfolgen rascher und die Gesten ausladender, so wird auch der Klang der Objekte lauter und intensiver. Die unterschiedlichen Bewegungsabläufe lenken Lautstärke, Rhythmus und Dauer der Klänge. Hinzu kommt nun auch noch eine Einflussnahme von außen, das heißt eine Steuerung des eigenen erweiterten Klangkörpers durch das Gegenüber, das nun die Klangobjekte des anderen mit den erwähnten Metallstäben anschlägt.

Um diesen komplexen Prozess abermals zu verdeutlichen, sei nochmals schrittweise aufgeschlüsselt, was ich in der Analyse zu verdeutlichen versuche: Der Klangkörper des/ der einzelnen Performenden wird mit äußerlichen Klangobjekten bestückt. Erst durch die gezielten Bewegungen werden diese externen Objekte in den eigenen Klangkörper integriert, sodass das körpereigene Klangspektrum erheblich erweitert wird. Nun treffen zwei solcher neuartiger Klangkörper aufeinander und beginnen sich gegenseitig zu bespielen. Aus zwei Klangkörpern wird schließlich ein einziges großflächiges Klanggefüge. In der Bearbeitung des Körpers durch Bewegung und Einsatz von aus dieser Bewegung resultierendem Klang wird ein Klangraum geschaffen, von dem eine große Sogwirkung ausgeht und der letztendlich alle Geräusche in sich aufzunehmen vermag.

3.b Körperklang: Das Publikum als Resonanzraum. Die Gestaltung des Publikumsraumes bei Carolee Schneemann am Beispiel von *Lateral Splay*

Das aktive Publikum bei Fluxus-Arbeiten wird, wie bereits im Kapitel zum Thema Environments festgestellt wurde, vollständig in den Raum des performativen Geschehens miteingeschlossen. Sich gewissermaßen im Kern des Kunstwerkes befindend folgt dieses Publikum nicht mehr länger als passiver Part den Aktionen anderer, sondern wird selbst Teil des performativen Geschehens. Es lauscht den Klängen einer Performance nicht mehr bloß, sondern erzeugt diese selbst und gestaltet so den akustischen Raum mit. Es nimmt aktiv wahr und hat die Fähigkeit, unmittelbar während einer Fluxus-Performance auf diese zu reagieren und eine Art akustisches Feedback zurückzugeben. Helga de la Motte-Haber formuliert in Zusammenhang mit Klanginstallationen und Environments, was genau dieses aktiv wahrnehmende und teilhabende Publikum ausmacht:

„Dem Publikum kommt bei klangkünstlerischen Werken eine veränderte, aktive Rolle zu. Bei Klanginstallationen und Environments steht dem Besucher das Kunstwerk nicht mehr abgeschlossen gegenüber – er befindet sich vielmehr in ihm. Der Rezipient erschließt das Kunstwerk durch eigene Aktivität; durch Bewegung und Aufmerksamkeitsverschiebung „komponiert“ er zu einem wesentlichen Teil die zeitliche und räumliche Anordnung der Klänge und anderer Elemente selbst, manchmal greift er interaktiv direkt in den Ablauf ein. Während der Künstler sich auf die Setzung des Wahrnehmungsrahmens beschränkt, wird der Rezipient so zum Mitschöpfer, der in Relation zum Kunstwerk seinen eigenen Standort als Wahrnehmungsraum in Eigenzeit bestimmt. Die Erfahrung des Kunstwerks ist damit zugleich Selbsterfahrung. In der Performance wird der Rezipient angesichts von Aktionen und Events zum direkten Teilhaber von Ereignissen, die in der Präsenz des Augenblicks sich selbst zum Gegenstand haben und unwiederholbar bleiben. Sie leben in der Erinnerung der Teilnehmer fort. Durch ihre Unmittelbarkeit bleiben diese Rezeptionsweisen mit der Alltagserfahrung verbunden.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ La Motte-Haber, Helga de. „Klangkunst – eine neue Gattung?“, S9, in: Akademie der Künste, Berlin, Hg. *Klangkunst*. München: Prestel, 1996, S7-17.

Wie nun Carolee Schneeman den Publikumsraum gestaltet, um dieses näher an den Kern des Geschehens zu rücken, soll anhand einer Arbeit der Künstlerin gezeigt werden, in der darüber hinaus auch einige Elemente stecken, die die Gedanken von einem Publikum, welches als Resonanzkörper fungiert, unterstreichen. *Lateral Splay* wurde erstmals am 19. November 1963 am Judson Dance Theater in New York performt. Es handelt sich um eine Art Tanz-Performance für zwölf bis fünfzehn LäuferInnen. Am 19. November 1963 nahmen neben Carolee Schneemann selbst zwölf weitere KünstlerInnen an *Lateral Splay* teil; darunter etwa die Tänzerinnen Judith Dunn und Deborah Hay, die Choreografin und Filmemacherin Elaine Summers, Larry Siegal und Alex Hay. Die Performance fand innerhalb eines Environments des Bildhauers Charles Ross statt, in dem wie schon zuvor in Schneemanns *Noise Bodies* verstärkt Metallobjekte zum Einsatz kamen. Neben Bettfedern, Metallplatten und Metallstäben wurden darüberhinaus auch Stricke und Besen in den Aktionsraum integriert. Der Publikumsraum wurde in Sektoren gegliedert, die zusammen in einem Kreis den Spielboden umschlossen. Dieser Kreis, eine Anordnungsform die Schneemann in mehreren Arbeiten wählt, ist jedoch nicht als Grenzlinie der Performance-Fläche zu verstehen. In *Lateral Splay* ist es viel eher so, dass sich das Publikum innerhalb des nach außen hin offenen Spielraumes befindet. So geschieht es während der Performance öfters, dass die LäuferInnen hinter den Publikumsplätzen auftauchen, um von dort aus überraschend quer durch das Publikum loszulaufen. Auch nach oben hin ist der Aktionsraum offen. Es werden Läufe auch über den Köpfen des Publikums, auf dem mit Metallplatten ausgekleideten Balkon, durchgeführt. So erzeugt das Laufen der PerformerInnen donnernde Klänge, die über dem Publikum gleichwie eine bedrohliche Gewitterwolke gehangen haben müssen.

Diese Läufe, von denen ich nun schon etwas gesprochen habe, sind der Grundstein der Performance. *Lateral Splay* besteht aus vier sogenannten „basic runs“, die allesamt in höchster Geschwindigkeit auszuführen sind. Der erste dieser vier Läufe ist der „backward run“. Es handelt sich, wie der Name schon verrät, um einen Rückwärtslauf in aufrechter Haltung, bei dem durch ein kontinuierliches Wenden des Kopfes von der linken zur rechten Seite die Richtung gehalten wird. Die zweite Art zu Laufen ist der „forward run“, der

Vorwärtslauf. Hier ist das Kinn nach oben zu recken, einen fokussierten Blick nach vorne zu richten und durch einen intensiven Lauf die Freiheit der Bewegungen auszudrücken. „Low crawl-run“ nennt sich der dritte Grundlauf, bei dem sich die PerformerInnen mit gebeugten Knien, entspannten Schultern und locker am Oberkörper baumelnden Armen fortbewegen. Die vierte und wohl radikalste Form zu Laufen ist der sogenannte „turning run with falls“. Er ist geprägt von ständigem Drehen und Wenden und rasanten Richtungswechseln während des Laufes. Auf die unvermeidlich harten Stürze folgt ein rasches Wiederaufstehen und Weiterlaufen. Ob die PerformerInnen nach dem Sturz in der selben Laufart weiterlaufen oder in einen anderen Grundlauf wechseln, wird ihnen offen gelassen.¹⁰⁷



Abbildung 10

In Zusammenhang mit diesen vier Arten des Laufens gab Schneemann gewisse Regeln beziehungsweise Parameter vor, an die sich die LäuferInnen zu halten haben. Diese setzen sich aus Elementen zusammen, die teils auch in musikalischen Notationen festgeschrieben sind: „SPEED“, „DURATION“,

¹⁰⁷ Vgl. Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S47

„DIRECTION“, „VARIATIONS“ und „PERFORMANCE“.¹⁰⁸ Die PerformerInnen sollten jeden Lauf so schnell wie möglich ausführen, sie sollten die einzelnen Intervalle so lange wie nur irgendwie möglich durchhalten, sodass ihre Erschöpfung sichtbar werden würde. Die Richtung, die sie im Lauf einschlugen, konnten sie hingegen beliebig wählen und auch Variationen der Laufarten waren möglich. Was die Ausführung der Performance betrifft, so wünschte sich Carolee Schneemann von ihren PerformerInnen, dass diese maximale Energie in die Läufe steckten und diese mit sichtbarer Ernsthaftigkeit ausführten.

Für die einzelnen Abläufe und das Wechseln von einer zur anderen Laufart gab es ebenfalls bestimmte Richtlinien, die in *Lateral Splay* zu beachten waren. Um einen Lauf anzuhalten, musste der jeweilige Läufer/ die jeweilige Läuferin einen Zusammenstoß mit einem beliebigen Hindernis erzwingen. Dieses Hindernis konnten die Wände der Judson Church sein, es konnten Stapel von Sesseln sein, die an verschiedenen Stellen des Aktionsraumes standen, es konnte sich bei diesen Hindernissen aber auch um andere PerformerInnen und vor allem auch um Personen aus dem Publikum handeln. Neben der spezifischen Anordnung des Publikums als Bestandteil des Aktionsraumes deutet auch dieser Aspekt darauf hin, dass die ZuseherInnen keinesfalls als externe BetrachterInnen in einem Raum arrangiert wurden, sondern dass diese zu Bestandteilen des Aktionsraumes werden. Auch das Publikum bleibt während dieser waghalsigen Performance nicht unbeschadet. Der Zusammenprall zwischen LäuferInnen und Publikum erzeugt ebenso Klang, gestaltet den akustischen Raum der Performance ebenso mit, wie die Zusammenstöße zwischen den einzelnen LäuferInnen. Der Aufprall trifft Mitglieder des Publikums auch auf die selbe überraschende und unvorhersehbare Art und Weise wie es einen Mit-Performer/ eine Mit-Performerin treffen würde. Auch der Status zwischen einem Mitglied des Publikums und einem anderen Läufer/ einer anderen Läuferin, der/ die im Zusammenprall mitgerissen wird, gleicht sich. Wird so ein Läufer/ eine Läuferin von einem anderen Läufer/ einer anderen Läuferin zu Boden gerissen, wird dieser/ diese voll und ganz zum Hindernis – der/ die

¹⁰⁸Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S47

Umgestoßene ist nicht länger PerformerIn, er/ sie ist Objekt. Erst wenn der/ die andere weiterläuft, vermag auch der/ die Umgestoßene, wieder in seinen/ ihren vorherigen Status als LäuferIn zurückzukehren. Der einzige Unterschied zwischen Läufer-Hindernis und Publikum-Hindernis liegt demnach in der Geübtheit der LäuferInnen, die sich eingehend auf die Performance vorbereiten konnten und deren Widerstreben, niedergerissen zu werden im Vorfeld minimiert wurde.

Die Kollision zwischen PerformerIn und Hindernis sollte jedenfalls in voller Geschwindigkeit von statten gehen, sodass man im Zusammenprall vollständig mit diesem verflochten zu Boden gehen konnte. Stürzten die LäuferInnen, so sollten sie solange Ruhen, bis der Impuls weiterzulaufen in ihnen erneut spürbar werden würde. Aufgrund der Intensität der einzelnen Intervalle und der wohl deutlich sichtbaren Verausgabung der LäuferInnen, sollten die Sequenzen von maximal drei Minuten eingehalten werden. Um sich vor Verletzungen zu schützen, sollten – so Schneemann – die PerformerInnen im Lauf und insbesondere im Zusammenprall bei vollster Konzentration sein und zielgerichtet anstatt zögernd auf Objekte und Subjekte zusteuern.

Um den Raum sowie die physische Präsenz der MitstreiterInnen ausgiebig erschließen zu können, praktizierte Schneemann im Vorfeld zu *Lateral Splay* mit ihren PerformerInnen Übungen. Zu diesen Übungen zählten etwa folgende Bewegungen: mit verbundenen Augen auf einem Haufen liegen und bei konstantem Körperkontakt übereinander rollen, sich durch Arme und Beine anderer zwingen und sich so innerhalb eines Geflechts aus Körpern weiterbewegen. Ebenfalls mit verbundenen Augen sollte individuell der Raum erschlossen werden, der später als Aktionsraum dienen würde. Alleine gingen so die einzelnen LäuferInnen die gesamte Fläche ab, um ein erstes Gespür für die räumlichen Dimension zu bekommen. Im nächsten Schritt gingen die PerformerInnen nun schnellen Schrittes, mit kontinuierlichen Richtungswechseln und einem ständigen Bewusstsein über die physische Präsenz der anderen, durch den Raum. Eine weitere Übung, die hinter zahlreichen Arbeiten Carolee Schneemanns steckt, hat hier ihren

Anfang genommen; sie nennt sich „Grabs and Falls“¹⁰⁹. Zwei Personen stehen einander mit gebeugten Knien in Armreichweite gegenüber. Sie loten zunächst das jeweils eigene Gewicht aus, bis in einem der zwei der Impuls hochkommt, den anderen zu packen („to grab somebody“) und umzustößen. Der/ Die Zupackende trägt hierbei eine gewisse Verantwortung, da er/ sie den Fall des/ der anderen kontrolliert. Im Grunde geht es hierbei darum, den instinktiven Impuls, sich gegen das Niedergerissen werden zu wehren, zu verlieren. Dadurch werden sowohl das Fallen als auch das Umstoßen zu natürlichen Prozessen, die keinerlei Furcht in einem auslösen. Die Übung „Grabs and Falls“ ist ebenso wie die Performance *Lateral Splay* ein Wechselspiel aus Spannung und Entspannung, bei dem die TeilnehmerInnen körperliche Verbindungen miteinander eingehen, zu einem einzigen Körper verschmelzen. Auch das Publikum ist während der Performance Teil dieses Spannungs- und Entspannungsprozesses, wartet es doch gewissermaßen mit höchster Anspannung darauf, zum Hindernis der LäuferInnen zu werden, ehe sich nach dem Aufeinanderprall Entspannung einstellt. Vermag es jemand aus dem Publikum, sich in dieser potentiellen Gefahrensituation zu entspannen, das mögliche Niedergerissenwerden als unbeeinflussbare Möglichkeit hinzunehmen anstatt es als drohende Gefahr ständig im Nacken sitzen zu haben, so erreicht auch dieser/ diese einen ähnlichen Bewusstseinszustand wie die LäuferInnen. Die Art und Weise wie sich dieses Wechselspiel von Spannung und Entspannung gestaltet, ist demnach durchaus variabel und findet auch im teilnehmenden Publikum verschiedenste Ausprägungen.

Ziel all dieser erläuterten Übungen, die Carolee Schneemann in Vorbereitung auf *Lateral Splay* mit den PerformerInnen trainierte, ist es zunächst, den gezielten Zusammenstoß zu erlernen. Hierauf geht es wohl darum, die eigene physische Präsenz sowie die aller Anwesenden und des Raumes an sich als Teil eines großen Organismus wahrzunehmen und so die Fähigkeit zu erlangen, sich immer schneller und bewusster in diesem Organismus fortzubewegen, ohne den Aufprall zu fürchten.

¹⁰⁹ Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Bruce R. McPherson, Hg. New York: McPherson & Company, 1997, S49.

Um nun abschließend auf die von Helga de La Motte-Haber definierte Rolle des Publikums bei klangkünstlerischen Arbeiten zurückzukommen, möchte ich kurz zusammenfassen, welche Punkte dieses aktiven Publikums in *Lateral Splay* erkennbar sind. Durch die Gestaltung des Publikumsraumes in Sektoren, zwischen denen sich die PerformerInnen bewegen können und durch die Bespielung des Raumes hinter und über dem Publikum wird dieses zum einen vollständig in den performativen Aktionsraum integriert. Von allen Seiten her wirken akustische und visuelle Eindrücke auf das Publikum ein, sodass es zum anderen allein bei den einzelnen ZuseherInnen liegt, worauf sie ihre Wahrnehmung richten und welchen Aktionen sie folgen. Zum „direkten Teilhaber“¹¹⁰ wird der Zuseher deshalb, weil die PerformerInnen in ihren Läufen nicht zwischen Objekten, Mit-PerformerInnen und ZuseherInnen unterscheiden. Das Publikum ist daher der Geschwindigkeit des Laufens ebenso ausgesetzt, wie es auch die LäuferInnen sind. Der Unterschied liegt allerdings darin, dass die ZuseherInnen nicht selbst Laufen und somit vielleicht eher als integrative Bestandteile des Raumes behandelt werden. Die Verbundenheit zur Alltagswelt des Zusehers/ der Zuseherin, die Helga de La Motte-Haber in Zusammenhang mit der Unmittelbarkeit einer Performance beschreibt, ist auch in *Lateral Splay* wiederzufinden. Denn das Publikum wird in jenem beschriebenen Prozess aus Spannung und Entspannung mit seinen eigenen realen Ängsten konfrontiert, die in seinen Alltagserfahrungen wurzeln. Die Angst vor dem Niedergerissenwerden, vor dem Aufschlagen auf dem Boden kann jedoch auch während der Performance in Entspannung übergehen. Der Zuseher/ die Zuseherin setzt sich und seine/ ihre Ängste angesichts des möglichen physischen Zusammenstoßes während der Performance in ein neues Verhältnis. Als Resonanzkörper reflektiert er/ sie während der Performance auch kontinuierlich sein/ ihr momentanes Verhältnis zu den Aktionen der LäuferInnen, indem er/ sie Spannung und Entspannung hörbar macht und sie darüber hinaus durch seine/ ihre Körperhaltung vermittelt.

¹¹⁰ La Motte-Haber, Helga de. „Klangkunst – eine neue Gattung?“, S9, in: Akademie der Künste, Berlin, Hg. *Klangkunst*. München: Prestel, 1996, S7-17.

3.c Alison Knowles' Geräuscharbeiten *Nivea Cream Piece* und *Bean Sequences*

Hier sollen einige Geräuscharbeiten von Alison Knowles vorgestellt werden, die nicht nur als Beleg dafür dienen sollen, dass sich Fluxus-Kunst in klanglichen Arbeiten auf besondere Weise entfalten kann, sondern die auch exemplarisch für das Schaffen der Künstlerin stehen. Zunächst möchte ich das Klang-Stück *Nivea Cream Piece* von Alison Knowles vorstellen. Die Performance-Arbeit wurde erstmals am 25. November 1962 im Alle Scenen Theater in Kopenhagen aufgeführt. Als akustische Grundlage für die Analyse dient eine Aufnahme aus dem Jahr 2005, die in New York unter Mitwirkung von Alison Knowles, Kirby Gookin, Beckett Gookin, Jessica Higgins, Nancy Hwand, Noura Al-Salem und Taketo Shimada entstand.¹¹¹ Die Anleitung zum Stück lautet wie folgt:

„First performer comes on stage with a bottle of hand cream, labeled ‚Nivea Cream‘ if none is available. He pours the cream onto his hands, and massages them in front of the microphone. Other performers enter, one by one, and do the same thing. Then they join together in front of the microphone to make a mass of massaging hands. They leave in the reverse of the order they entered, on a signal from the first performer.“¹¹²

Ein erster auffälliger Aspekt der Arbeit, ist der im Titel und im Event-Score zum Stück enthaltene Markenname „Nivea“. Es handelt sich hierbei um ein Produkt, das beinahe jedem/ jeder bekannt ist und mit dem verschiedene Assoziationen verbunden sind. Die blaue Blechdose mit der reinweißen Creme ist ein generationenübergreifendes Produkt, das meist für Solidität und Traditionsbewusstsein steht. Der Name „Nivea“ weist darüber hinaus schon alleine für sich stehend einen starken Bezug zur Alltagswelt auf. Alison Knowles hätte die Arbeit wohl auch „Cream Piece“ nennen können und es wäre ebenso deutlich gewesen, dass es hier um Creme geht, einem Produkt,

¹¹¹ Vgl. o.A. „Fluxsweet“, in: Internetadresse *ubu.com*

(<http://www.ubu.com/sound/fluxsweet.html>, letzter Aufruf: 10.11.2014)

¹¹² Knowles, Alison. *by Alison Knowles*. New York: Something Else Press, 1965, S5.

dass im alltäglichen Leben der meisten Menschen in der ein oder anderen Weise Verwendung findet. Der Zusatz „Nivea“ bewirkt aber eine viel bildlichere Vorstellung davon, um welche Alltagshandlung und um welchen Gegenstand es konkret geht. Er schafft so einen noch viel klareren Bezug zu Bewegungsabläufen der alltäglichen Realität und ruft möglicherweise individuelle Assoziationen zum Umgang mit diesem konkreten Produkt hervor. Überaus interessant ist jedoch, dass all diese, an ein bekanntes Produkt gehefteten Assoziation in der Performance und in der akustischen Wiedergabe dieser keinerlei Gewicht haben und in den Hintergrund rücken. Der Zusatz „if none is available“¹¹³ weist schließlich schon darauf hin, dass auch zu einer anderen Creme gegriffen werden kann.

Der Ablauf der Performance-Arbeit ist sehr simpel, eine Person betritt die Bühne, in den Händen hält sie eine Nivea Creme-Tube, und stellt sich vor das dort aufgestellte Mikrofon. Dort angekommen wird der Inhalt der Tube auf die Hände verteilt und der Performer/ die Performerin beginnt damit, die Creme in die Hände einzumassieren. Einer/ Eine nach dem/ der anderen tritt nun nach vorne und wiederholt diesen Prozess einzeln, für sich. Anschließend treten alle PerformerInnen zusammen und bilden „a mass of massaging hands“.¹¹⁴ In umgekehrter Reihenfolge des Auftretens der einzelnen PerformerInnen verlassen diese nun wieder Schritt für Schritt die Bühne. Das Signal zum Abtreten gibt derjenige/ diejenige, der/ die als erstes seine/ ihre Hände mit Nivea Creme einmassiert hat.

Das Einmassieren der Creme wird in *Nivea Creme Piece* zu einem bewussten Vorgang transformiert, bei dem die PerformerInnen die Creme sorgsam aus der Tube drücken, sie ertasten, sorgfältig einmassieren, an ihr riechen oder sie sogar kosten. Ein Alltagsprodukt wird so zum Gegenstand einer Performance, die sich intensiv und in neuartigem Setting mit diesem auseinandersetzen.

Das akustische Ergebnis der Performance bringt eine weitere Facette in die Arbeit ein, die ebenso spannend ist wie der performative Akt des Eincremens selbst. Durch das Einmassieren der Hände so knapp vor einem Mikrofon ergeben sich sonderbare Klänge, die Stellenweise höchst artifiziell

¹¹³ Knowles, Alison. *by Alison Knowles*. New York: Something Else Press, 1965, S5.

¹¹⁴ Ebda. S5.

anmuten und im Gegensatz zu der Vorstellung von weicher, geschmeidiger Creme zum Teil auch scharfe, klirrende Geräusche erzeugen. Nur die Schritte der PerformerInnen sind, wenn diese ihren Weg zum Mikrophon antreten, ganz leicht im Hintergrund zu vernehmen und deuten neben einigen Lachern und dem Applaus am Ende der Performance darauf hin, dass es sich hier um physisch erzeugte Klänge handelt. Es ist erstaunlich, welche Klangtexturen das Eincremen der Hände, rückt man es einmal so knapp vor das Mikrophon, beinhalten kann.

In den frühen 1960er-Jahren begann Alison Knowles sich mit einem sehr speziellen „found object“ auseinanderzusetzen, nämlich mit der Bohne. Neben der Beschäftigung mit Büchern und der Möglichkeit, Lesegewohnheiten zu durchbrechen und neue Leseerfahrungen zu eröffnen, zählt besonders die Auseinandersetzung mit der Bohne zu den zentralen Aspekten im Schaffen der Künstlerin. Oftmals werden diese beiden Objekte – Buch und Bohne – in Knowles' Arbeiten auf einzigartige Art und Weise miteinander verknüpft. So etwa in *The Book of Bean*, der Fortsetzung von *The Big Book*. Zum allerersten Mal integrierte Alison Knowles die Bohne im Jahr 1963 in ihre Arbeit in Form eines Fluxus-Multiples mit dem Namen *The Bean Rolls*. Es bestand aus einer Teebüchse auf der ein Marken-Label von Georges Maciunas mit dem Titel „An Alison Knowles Collection“¹¹⁵ aufgedruckt war und in der sich insgesamt vierzehn sehr kleine Papierrollen befanden. Auf diesen waren Details zu verschiedenen Facetten von Bohnen notiert; Menschen, deren Namen das Wort „Bean“ enthielten, wurden erwähnt, Rezepte zur Zubereitung von Bohnen niedergeschrieben und Geschichten rund um Bohnen erzählt. Zusätzlich zu diesen Informationen über Bohnen befanden sich in der Büchse auch echte, getrocknete Bohnen.¹¹⁶ In der Folge werden die Bohnen in ihren unzähligen Facetten repräsentiert: Man kann die diversen Texte zu diesem Thema lesen, die sich in der Büchse befindenden Bohnen berühren, ins Rollen bringen oder in der

¹¹⁵ Robinson, Julia. „The Sculpture of Indeterminacy: Alison Knowles's Beans and Variations“, S96, in: *Art Journal*, Winter, 2004 63/4, S96-115.

¹¹⁶ Vgl. Ebda. S103.

Dose scheppern lassen und die Arbeit so auf unterschiedliche Weise erfahren.

Auch in *The Bean Rolls* findet eine Verknüpfung von Buch und Bohne statt. Alison Knowles selbst bezeichnet ihre Arbeit als „a canned book“¹¹⁷, ein Dosen-Buch. Die kleine Blechbüchse kann gewissermaßen als Transformation eines (fiktiven) Buches, welches Wissen über Bohnen enthält, betrachtet werden. Julia Robinson beschreibt in einem Aufsatz die Arbeit als „[...] a kind of pseudolexicon of bean information presented to the readers as dehierarchized and arbitrary excerpts.“¹¹⁸ Im Unterschied zu einem „herkömmlichen“ Buch über Bohnen, einem Sachbuch etwa, liest hier der/ die Benutzer/ Benutzerin des Fluxus Multiples keinesfalls linear und in geordneter Form über die Bohne. Der Leser/ die Leserin öffnet die Dose und zieht die kleinen Papierrollen beliebig nacheinander heraus, um diese zu lesen. Er/ sie kann die Rollen auch allesamt auf einmal aus der Dose leeren und sie entweder auf einen Haufen legen oder nach eigenen Maßstäben zunächst in eine beliebige Ordnung bringen. Im Unterschied zu einem gewöhnlichen Buch liegt die Aufgabe der Ordnung der Information nicht beim Autor/ bei der Autorin sondern beim Lesenden, der/ die die Textfragmente in zufälliger Ordnung lesen und arrangieren muss.

Zwangsläufig drängt sich im Zuge der Analyse die Frage auf, warum Alison Knowles ausgerechnet die Bohne als Gegenstand zahlreicher Arbeiten wählte. Ein erster Aspekt, der möglicherweise für die Auswahl des Lebensmittels bedeutend ist, ist die Vielfältigkeit der Bohne: „[...] beans of different shapes and sizes, assert a kind of fugitiveness of the object – in form and behaviour – redeeming it from the registers of cultural control.“¹¹⁹ Trotz starker Kontrolle der Lebensmittelbranche, die für die Einheitlichkeit der Produkte sorgt, ist die Bohne stets von einer Vielfalt in Form, Farbe und Größe geprägt. Veränderungen und Differenzen in den kleinsten Dingen auszumachen, mag ein Beweggrund für die Auswahl der Bohne gewesen sein. Weiters hegt Alison Knowles unübersehbar großes Interesse für das

¹¹⁷ Robinson, Julia. „The Sculpture of Indeterminacy: Alison Knowles’s Beans and Variations“, S103, in: *Art Journal*, Winter, 2004 63/4, S96-115.

¹¹⁸ Ebda. S103.

¹¹⁹ Ebda. S106.

Alltägliche. Unbeachtete, unscheinbare Dinge, die uns dauernd umgeben, greift die Künstlerin auf und arbeitet mit ihnen. Alison Knowles reflektiert in ihren Bohnen-Arbeiten über einfache aber elementare Dinge im Leben der Menschen. Rückte wie in dem zuvor beschriebenen *Nivea Cream Piece* die Creme in den Mittelpunkt, mit der wir täglich unsere trockene Haut einreiben, rückt hier nun die Bohne als eines der ältesten und ursprünglichsten Nahrungsmittel in das Zentrum einiger wesentlicher Arbeiten. Auf eine davon möchte ich nun näher eingehen.

Vier Jahre nach *The Bean Rolls* entstand schließlich *The Big Book*. Auch hier wird ein bekannter Gegenstand, das Buch, so weit verändert, dass eine Umorientierung der Lesenden stattfindet, in der sie sich selbst in Relation zu jenem Objekt setzen müssen. Im Jahr 1982 wurde noch einmal Bezug auf *The Bean Rolls* und *The Book of Bean* genommen, als Alison Knowles ihr Hörstück *Bean Sequences* entwickelte. *Bean Sequences*, ein Hörstück, für das die Künstlerin 1982 den Karl-Sczuka-Preis erhielt, speist sich aus jenen Materialien, die Knowles bis dahin zum Thema der Bohne in ihren verschiedenen Arbeiten zusammengetragen hat. Die größten Teile des Materials stammen aus *The Book of Bean* und beinhalten neben Mythologien auch Märchengeschichten zur Bohne sowie Einzelheiten aus der Botanik und der Wissenschaft. Die einzelnen Texte stammen zum Teil aus sehr alten Quellen, die bis in die Maya-Kultur hineinreichen und ein möglichst vielschichtiges Informationsnetzwerk auffächern sollen. Sie werden – ähnlich wie zuvor in *The Bean Rolls* – zufällig zusammengewürfelt und wiedergegeben. Das etwa dreißigminütige Hörspiel wird in Rollenbesetzung vorgetragen. Zu hören sind Alison Knowles, George Brecht, die beiden damals zwölfjährigen Töchter der Künstlerin und Freunde. Es werden bewusst keine SchauspielerInnen eingesetzt, sodass im Grunde ein lebensnahes Environment geschaffen wird. Alison Knowles betont in diesem Zusammenhang in einem Interview anlässlich der Herausgabe ihrer *Bean Sequences* auf CD folgenden Wunsch: „Hoffentlich kommen wir so rüber, wie wir tatsächlich sind, und nicht wie Vorlesende in einem Stück. Dadurch glaubt man sich in einem echten Environment, wo Menschen miteinander

sprechen.“¹²⁰ Und so meint Knowles: „Leute werden Teil meiner realen Erfahrung und finden ihren Weg in das Werk.“¹²¹ Tatsächlich findet man sich beim Hören des Stückes allmählich in die Arbeit hinein, sodass man ein Gefühl für das beschriebene Material „Bohne“ sowie für die Arbeitsweise der Künstlerin bekommt.

Die einzelnen SprecherInnen tragen die Ausschnitte aus den beschriebenen Quellen vor – neben der englischen Sprache werden auch hier und da deutsche oder französische Ausdrücke verwendet. Ihre Stimmen überlagern sich teilweise oder bilden in einigen Fällen einen Chor, der auf verschiedenen Tonebenen bestimmten Stellen Nachdruck verleiht. Dies geschieht etwa dann, wenn ausdrucksstarke Zitate über einen kurzen Zeitraum hinweg von den verschiedenen Stimmen parallel wiederholt werden. Es ist ein ständiges Wechseln aus sich überlagernden und ineinander verschiebenden Ebenen, die aber teilweise auch einzeln, ganz für sich stehen. Die SprecherInnen schildern in sehr bildlicher Sprache die einzelnen äußerlichen Charakteristika der Bohnen, sodass immer wieder innerliche Bilder von einzelnen Bohnensorten vor den Augen des Zuhörers/ der ZuhörerIn erscheinen. Dazu hört man im Hintergrund das kontinuierliche Rasseln und Klacken der Bohnen, die so akustisch vertreten werden, sodass auch die Haptik des Materials mitschwingt. Zusätzlich zu diesen beiden direkt mit der Bohne in Verbindung stehenden Klangebenen sind zudem Streichinstrumente zu vernehmen, die einmal gezupft und einmal so angestrichen werden, dass die Assoziation von knarrenden Türen, pfeifenden Teekesseln oder klappernden Kochdeckeln erzeugt werden. Häufig stehen diese Instrumentalgeräusche in direktem Zusammenhang mit dem gesprochenen Text, etwa wenn Alison Knowles aus einem Kochrezept für ein berühmtes chinesisches Bohnengericht vorliest. Häufig assoziieren die Klänge der Streicher frei zur sprachlichen Ebene.

In ihrer Arbeit *Bean Sequences* zeigt Alison Knowles neue Ausdrucksformen auf: „[...] shifting it from the gustatory or merely visual to the

¹²⁰ Schöning, Klaus. „Fluctuat nec mergitur“, S10, in: Klaus Schöning, Hg. *fluxus. philip corner, alison knowles, george brecht*. Booklet zur CD: Wergo, 2001, S5-16.

¹²¹ Ebda. S10.

aural.“¹²² Das Neue daran ist der Effekt, dass die Bohnen nicht nur – wie im Alltagsleben – geschmeckt werden oder – wie im musealen Raum – in Form von Skulpturen, Nach- oder Abbildungen angesehen werden, sondern dass diese nun auch ihren akustischen Ausdruck finden. Jede Bohne ist spezifisch und erzeugt etwa dann, wenn man diese über den Tisch rollen lässt, durch unterschiedliche Formen und Größen einen jeweils eigenen Klang. Die Bohnen treten darüber hinaus entweder als (Klang-)Gruppen oder ganz individuell, Bohne für Bohne, akustisch auf. Sie werden in Gefäßen unterschiedlichster Materialien, wie Glas, Keramik oder aber auch in Holzdosen oder gar im Mund, in Bewegung versetzt, sodass sie aneinander rasseln. Hört man diesen Geräuschen aufmerksam zu, so beginnt man Unterschiede herauszufinden und die Vielfalt an akustischen Möglichkeiten in Zusammenhang mit Bohnen zu erraten. In dieser Arbeit spiegelt sich in genau jenem Element des Klangs, des individuellen Klangs jeder einzelnen Bohne, ein wesentliches Fluxus-Element wider: „Es ist wichtig für mich [, so Alison Knowles], dass die Identität jedes Geräuschs wahrgenommen wird, als etwas, das von einem realen Gegenstand herrührt.“¹²³ Es gibt einen klaren Bezug zu einem Objekt der Alltagswelt, der nachvollziehbar ist und der neue Spektren des Umgangs mit diesem Objekt zulässt.

¹²² Robinson, Julia. „The Sculpture of Indeterminacy: Alison Knowles’s Beans and Variations“, S106, in: *Art Journal*, Winter, 2004 63/4, S96-115.

¹²³ Schöning, Klaus. „Fluctuat nec mergitur“, S7, in: Klaus Schöning, Hg. *fluxus. philip corner, alison knowles, george brecht*. Booklet zur CD: Wergo, 2001, S5-16.

Fazit

Am Beginn meiner Diplomarbeit formulierte ich mein Bestreben, anhand der beiden Künstlerinnen Carolee Schneemann und Alison Knowles die Merkmale der Strömung Fluxus zu verdeutlichen. Tatsächlich fand jedoch im Laufe des Analysierens einzelner Arbeiten eine Verlagerung auf das jeweils Originäre der Künstlerinnen statt. Fluxus-Charakteristika wurden zwar teilweise hervorgehoben, jedoch nur, um abermals die konkreten Ansätze der beiden Künstlerinnen mit diesen Fluxus-Aspekten ausfindig zu machen. Dies geschah etwa dann, wenn es um die verschwimmenden Grenzen zwischen Kunst und Leben ging. Beide Künstlerinnen fanden hier individuelle Ansätze, die unterschiedlicher nicht sein könnten; und beide führten diese Grenzüberschreitung einen wesentlichen Schritt voran. Auch wenn es um den Raum und das Erschaffen von neuartigen Environments ging, zeigte sich, dass Schneemann und Knowles auf innovative Art und Weise die Impulse der Fluxus-Bewegung in ihre Arbeiten integrierten.

Was den Versuch angeht, die Strömung hinsichtlich ihrer klanglichen Facetten zu untersuchen, muss ich abermals betonen, dass ich hier in einem großen Ausmaß fündig geworden bin. Beinahe alle Performances, für die ich mich aufgrund ihrer besonderen Raumgestaltung und ihres speziellen Einsatzes des Materials Körper entschied, erwiesen sich als Arbeiten mit überaus großem Klangreichtum. Bei der Analyse von Alison Knowles' Geräuscharbeiten stellte ich zudem fest, dass sich bestimmte Aspekte von Fluxus hierin auf besondere Weise manifestieren können.

Das markanteste Merkmal der Performance-Arbeiten Schneemanns war wohl der fließende Übergang von Klangraum und Klangkörper, zwischen dem eigenen Körperklang und der Erweiterung dieses menscheigenen Klangspektrums und zog sich durch beinahe jedes Kapitel. Die Nahbarkeit von Alison Knowles' Arbeiten und die Haptik ebendieser gründet ebenso vor allem in der Erweiterung von Gegenständen (*Bean Sequences*) oder Environments (*The Big Book*) um deren klangliche Komponente.

Als nützlich für die Analyse all dieser Aspekte erwies sich das erste Kapitel der Arbeit, in dem ich überraschend ausführlich nicht nur das

Schreiben und Dokumentieren der beiden Künstlerinnen, sondern auch mein eigenes Schreiben reflektierte. Durch das geschaffene Bewusstsein von den Limitierung einer Performance-Analyse und den daraus resultierenden notwendigen Überlegungen, wie ich mich den Arbeiten dennoch annähern könnte, wurde die Auseinandersetzung mit Knowles' und Schneemanns Arbeiten in dieser Diplomarbeit besonders geprägt.

Literaturverzeichnis

Beil, Ralf und Peter Kraut, Hg. *A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Fischer-Lichte, Erika. „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth, Hg. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S277-300.

Forstreiter, Sidonie. „1.000.042nd art's birthday. A Wiencouver Project. Ein Geburtstagsrückblick“, in: Stefan Drees und Gordon Kampe, Hg. *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Ausgabe 6, April 2013, Berlin: Edition Juliane Klein KG, 2013, S14-19.

Fricke, Christiane. „Intermedia: Happenings, Actions and Fluxus“, in: Ingo F. Walter, Hg. *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen, 2000, S582-590.

Friedman, Ken, Owen Smith und Lauren Swachyn, Hg. *The Fluxus Performance Workbook*. E-Publication: Performance Research, 2002.

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

Holder, Will Hg. *F.R. David Issue 7. „With Love“*. Amsterdam: de Apel, 2010

Kirby, Michael. „Happenings. An Introduction“, in: Mariella R. Sandford, Hg. *Happenings and other Acts*. New York: Routledge, 1995, S2-28.

Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012.

Knowles, Alison. *by Alison Knowles*. New York: Something Else Press, 1965, S5.

Knowles, Alison. „Dear Wies“, in: Will Holder, Hg. *F.R. David, Issue 7. „With Love“*. Amsterdam: de Apel, 2010, S12.

Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013.

Kubitza, Anette. *Fluxus – Flirt –Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*. Berlin: Reimer, 2002.

La Motte-Haber, Helga de, Hg. *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber: Laaber Verlag, 1999.

La Motte-Haber, Helga de. „Klangkunst – eine neue Gattung?“, in: Akademie der Künste, Berlin, Hg. *Klangkunst*. München: Prestel, 1996, S7-17.

Morais, Betsy. „Salad As Performance Art“, in: Internetadresse *newyorker.com* (<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/salad-as-performance-art>, letzter Aufruf: 5.11.2014)

o.A. „Fluxsweet“, in: Internetadresse *ubu.com* (<http://www.ubu.com/sound/fluxsweet.html.com>, letzter Aufruf: 10.11.2014)

Ono, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*. New York: Simon & Schuster, 2000.

Oy-Marra, Elisabeth. „Alison Knowles: ‚Play Paper‘, Salza 2005“, in: Petra Maria Meyer, Hg. *Performance im medialen Wandel*. München: Wilhelm Fink, 2006, S333-345.

Richter, Dorothee. *Fluxus. Kunst gleich Leben?: Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*. Stuttgart: Biotop 3000, 2012.

Robinson, Julia. „The Sculpture of Indeterminacy: Alison Knowles’s Beans and Variations“, in: *Art Journal*, Winter, 2004 63/4, S96-115.

Rose, Steve. „Carolee Schneemann: 'I never thought I was shocking'“, in: Internetseite *theguardian.com* (<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/10/carole-schneemann-naked-art-performance>, letzter Aufruf: 5.11.2014)

Schneemann, Carolee. *Double Trouble: Carolee Schneemann en Sands Murray-Wassink*. Rotterdam: Cokkie Snoei, 2001.

Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997.

Schneider, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997.

Schöning, Klaus Hg. *fluxus. philip corner, alison knowles, george brecht*. CD: Wergo, 2001.

Schöning, Klaus. „Fluctuat nec mergitur“, in: Klaus Schöning, Hg. *fluxus. philip corner, alison knowles, george brecht*. Booklet zur CD: Wergo, 2001, S5-16.

Sell, Mike. *Avant-Garde Performance & the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/ Fluxus, and the Black Arts Movement*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.

Stiles, Kristine, „Uncorrupted Joy: International Art Actions“, in: Russel Ferguson, Hg. *Out of Actions: between performance and the object, 1949 - 1979*, Los Angeles: Thames and Hudson, 1998, S227-329.

Williams, Emmett. *Mr. Fluxus. A collective portrait of GEORGE MACIUNAS. 1931 - 1978*. London: Thames and Hudson, 1997.

Withe, Kenneth. „Carolee Schneemann. Terminal Velocities“, in: Andrew McClintock, Hg. *SFAQ. International Arts and Culture*, Issue 11. San Francisco: SFAQ LLC, 2012, S74-77.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1

Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997, S202.

Abbildung 2

Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012, S15.

Abbildung 3

Klar, Alexander, Hg. *Fluxus at 50*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Wiesbaden, Bielefeld: Kerber, 2012, S35.

Abbildung 4

Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997, S53.

Abbildung 5

Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S15.

Abbildung 6

Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S13.

Abbildung 7

Knowles, Alison. *The Big Book*. Berlin: Passenger Books, 2013, S19.

Abbildung 8

Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997, S94.

Abbildung 9

Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997, S94.

Abbildung 10

Schneemann, Carolee. *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company, 1997, S48.

Abstract

Die Diplomarbeit „Klangkunst Fluxus. Raum und Körper bei Carolee Schneemann und Alison Knowles.“ stellt den Versuch an, die Kunst-Strömung Fluxus anhand zweier altersgleicher Persönlichkeiten der Performance-Kunst, Alison Knowles und Carolee Schneemann, zu durchleuchten und einzelne Charakteristika von Fluxus herauszuarbeiten. Im Fokus stehen hierbei vor allem die Analyse von räumlichen Strukturen sowie die Schaffung neuer Räume wie dem Environment sowie die Untersuchung des Körpers der Performerinnen in diesen neuartigen Raumsituationen. In diesem Zusammenhang wird gleichzeitig ein Blick auf die Repräsentationsformen von Fluxus-Arbeiten in Museen geworfen; ein Ort, der sowohl Thema einiger Arbeiten Schneemanns ist als auch als Grundlage zur Veranschaulichung von bestimmten Einschränkungen in der Reproduktion und Rezeption von Fluxus dient. Ein weiterer Abschnitt befasst sich mit den klanglichen Facetten von Fluxus-Arbeiten, die im Körpereigenen wie im Körperfremden liegen können und wesentlichen Anteil an den Arbeiten beider Künstlerinnen haben. Wesentliches Ausgangsmaterial der Diplomarbeit bilden die schriftlichen Aufzeichnungen und Schilderungen der Künstlerinnen zu ihren eigenen Arbeiten. Die Art und Weise der Dokumentation und des das künstlerische Schaffen kontinuierlich begleitenden Schreibens stellt einen Untersuchungsgegenstand dar, der in seiner Eigendynamik ebenso einen wesentlichen Aspekt der Auseinandersetzung mit dem Oeuvre von Alison Knowles und Carolee Schneemann hervorhebt. Ziel der Arbeit ist es schließlich, die eigene Analyseweise im Blick zu behalten und zum zentralen Thema zu machen. So soll schlussendlich ein angemessener und möglichst viele Facetten umspannender Zugang zu räumlich und zeitlich von einem selbst getrenntliegenden Fluxus-Arbeiten gefunden werden.

Lebenslauf

Sidonie Forstreiter (* 1990, Wien) hat Musikwissenschaft (BA) und Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien studiert. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der Neuen Musik, besonders in Verbindungen mit Performance-Kunst und Neuen Medien. Seit 2014 arbeitet sie beim internationalen Ensemble für Neue Musik, dem Klangforum Wien.