

fluxus subjektiv: Galerie Kranzinger (1970), Ute

(1990)

S. VII 1 - VII 5

ERIC ANDERSEN
JOSEPH BEUYS
GEORGE BRECHT
JOHN CAGE
GIUSEPPE CHIARI
PHILIP CORNER
ROBERT FILLIOU
HENRY FLYNT
KEN FRIEDMAN
LUDWIG GOSEWITZ
DICK HIGGINS
ALICE HUTCHINS
MILAN KNIZAK
ALISON KNOWLES
ADDI KOEPCKE
BORIS LURIE
LARRY MILLER
PETER MOORE
GEORGE MACIUNAS
LA MONTE YOUNG
MARIAN ZAZEELA
NAM JUNE PAIK
DITER ROT
GERHARD RÜHM
TAKAKO SAITO
TOMAS SCHMIT
PAUL SHARITS
CHIEKO SHIOMI
BEN VAUTIER
WOLF VOSTELL
ROBERT WATTS
EMMETT WILLIAMS

So wie das 20. Jahrhundert insgesamt die Erfindungen des 19. Jahrhunderts nur perfektioniert und auf die Bedürfnisse einer Massenkultur adaptiert hat, so hat insbesondere die Neoavantgarde nach dem 2. Weltkrieg, die Avantgarde des Jahrhundertbeginns (Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Konstruktivismus, Dadaismus) im Wesentlichen nur ausdifferenziert. Es gehört zu den leicht durchschaubaren Geheimnissen des am Tafelbild fixierten Kunstbetriebes, die natürlich vom Geheimnis des Fetischcharakters der Ware nicht zu trennen sind, daß die einzigen Kunstbewegungen der 2. Jahrhunderthälfte, welche neue Ansätze, Methoden und Probleme in die Künste einführten, nämlich Fluxus, Happening und Medienkunst, marginalisiert wurden, aber die sich daraus ableitenden Bewegungen wie Konzept Kunst und Minimal Art in ihren marktgerechten Formen herzlichst vom bürgerlichen Kunstbetrieb umarmt wurden.

Als ich 1966 mit Günther Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Kurt Kren zur ersten großen internationalen Manifestation von Fluxus und Happening nach London eingeladen worden war, und von Köln aus, wo ich mich damals als Ferienarbeiter im Pharmakonzern Bayer-Leverkusen am Fließband abschiedete, gemeinsam mit Hanns Sohm, Vostell und Cardew im Auto nach London fuhr, schien es allerdings, als würde diese Kunstrichtung, die in Österreich absolut verpönt und unterdrückt war, nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben revolutionieren. London war damals swinging und wir Wiener, zu Hause verlacht, kriminalisiert und beschimpft, hatten plötzlich tausende Zuschauer, große Presseartikel, die Anerkennung und das Interesse von Kollegen wie Richard Hamilton, Jean Jacques Lebel, Yoko Ono, Al Hansen etc.. Die Herausgeber seriöser Kunstzeitschriften wie z. B. Mario Amaya, „Art and Artists“, später bekannt geworden, weil er zusammen mit Andy Warhol von Valerie Solanas angeschossen worden war, gaben eigens Partys für uns. Die internationale Ausgabe von „Life“ schrieb einen großen Artikel über uns, etc. Die ganze Kunstwelt vibrierte. Alles schien möglich. Die alte Kunst fühlte sich so bedroht, daß sie freiwillig abdanken wollte. „Ein Gespenst geht um in der bürgerlichen Zivilisation – das Gespenst der Infragestellung ihrer Kultur...“, schrieben die internationalen Situationisten. Die Praxis der Kunst damals war gerade diese Infragestellung der Kultur. Das verbreitete in den 60er-Jahren einen panischen Schrecken, erschütterte die Fundamente der Kultur derartig, daß auch viele einstmalige Avantgardisten der 50er-Jahre sich von uns abwandten. Der Staat, die Bürger und die normalen Bürgerkünstler haßten uns sowieso.

Da ich solcherart häufig ins Ausland fliehen mußte, einfach um die pure materielle Subsistenz meines Körpers zu gewährleisten, in Österreich wäre ich buchstäblich verhungert, reiste ich in den 60er und 70er-Jahren tri-

All in all, the 20th century has only refined the inventions of the 19th century, attuning these to the needs of mass culture. The neoavant-garde, which has evolved since the end of WW2, has basically only elaborated the avant-garde of the turn of the century (Cubism, Futurism, Suprematism, Constructivism, Dadaism). One of the mysteries of the art market—so infatuated as it is with the easel painting—is inseparable from the mystery of the fetish character of commodity. This mystery can be easily figured out: the only art movements in the second half of this century that introduced new approaches, techniques and issues (e. g. Fluxus, Happening and Media Art) were marginalized. The movements deriving from it, however, movements such as concept art and minimal art were warmly welcomed by the bourgeois art world since they were more congenial to the market.

In 1966 I was invited with G. Brus, O. Mühl, H. Nitsch and K. Kren to the first big international Fluxus and Happening gathering in London. I drove to London with Hanns Sohm, Vostell and Cardew from Cologne where I worked in the summer on the assembly line of the pharmaceutical corporation Bayer-Leverkusen. At the time this art movement, so looked down on and suppressed in Austria, seemed to revolutionize not only art but also life. In swinging London we Viennese—ridiculed, insulted and declared criminal back home—suddenly had thousands of onlookers, big press and the recognition and interest of colleagues such as Richard Hamilton, J. J. Lebel, Yoko Ono, Al Hansen, etc. Editors of reputed art journals, such as Mario Amaya (“Art and Artists”), later known because he, together with Andy Warhol, was assaulted by Valerie Solanas, gave parties for us. The international edition of Life ran an article on us, etc.

The whole art world was in flux. Everything seemed possible. The old art felt so threatened that it was willing to clear the stage. “There is a specter haunting bourgeois culture—the specter of its own culture being called into question...”, the international situationists wrote. This gave rise to panic, shook the foundations of culture so heavily that many former avant-gardists of the fifties parted company with us. The state, the citizens and the normal bourgeois artists already hated us.

Since I often had to flee the country, simply to support myself—in Austria I would have literally starved to death—I spent 8 dreary summers in the sixties and seventies working in northern Europe, mainly Sweden, to earn a living. By chance, but also by necessity, contacts arose with northern Fluxus artists such as Eric Andersen, Oyvind Fahlstrom, Knud Petersen, Arthur Koepcke and the Berlin artist Tomas Schmit. In Cologne I had contact with the subversive student papers such as “Diskurs” and its editors, some of whom were later to

ste acht Sommer lang immer wieder nach Norden, hauptsächlich nach Schweden, um meinen Lebensunterhalt zu verdienen. Daraus ergaben sich ebenso zwangsläufig wie zufällig Kontakte zu nordischen Fluxus-Künstlern wie Eric Andersen, Öyvind Fahlström, Knud Pedersen, Arthur Koepcke oder dem Berliner Tomas Schmit. Durch den Kölner Raum ergaben sich auch Kontakte zu subversiven Studentenzeitungen wie „Diskus“ und deren Herausgebern, zum Teil späteren Ideologen der Studentenbewegung wie Hans G. Helms, Karl Heinz Roth oder zur Gruppe Dieter Kunzelmann, Christopher Baldeney und Rodolphe Gasche, eine politische Abspaltung von „Spur“, der deutschen Sektion der internationalen Situationisten. Kunzelmann, wie man weiß, wurde 1967 Mitglied der Berliner Kommune I. Gasche nahm eine überaus interessante Entwicklung. Ich traf ihn später wieder in Buffalo an der State University of New York, als wir beide dort unterrichteten. Er war mittlerweile einer der angesehensten Professoren Amerikas für vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie geworden, der Spezialist für Derrida und Dekonstruktivismus.

Auch zu Protagonisten der konkreten Poesie wie Franz Mon in Frankfurt, der damals die Something-Else Press von Dick Higgins in Deutschland vertrieb, gab es Beziehungen. Viel später kam es auch zu fluktuierenden Bekanntschafts- und Freundschaftsphasen mit Diter Rot und anderen zentralen Figuren von Fluxus im erweiterten Sinne, wie z. B. Nam June Paik.

Es gab in den 60er und 70er-Jahren unzählig viele interessante Kontexte und Kontakte, die zu zahlreichen Kollaborationen führten, z. B. bei der bedeutendsten Kunstzeitschrift der damaligen Zeit, den „interfunktionen“ (1968-75) hrg. von Fritz Heubach, Köln, oder „Spatial Poem“ von Chieko (Mieko) Shiomí, 1967.

Was mich an Fluxus interessiert (hatte), war seine Zeichenhaftigkeit, die sich in extremen musikalischen, literarischen oder medialen Ideen und Aktionen ausdrückte. Das rein bildnerische Werk interessierte mich weniger. Die Konzepte von Cage, Paik, Burrough, La Monte Young, Walter de Maria, George Brecht, Diter Rot, Tomas Schmit, Robert Filliou, Henry Flynt und der Wiener Gruppe, der Konkreten Poesie, der internationalen Situationisten und der Frühformen einer grenzüberschreitenden, grenzauflösenden, interdisziplinären Kunstpraxis (von Kunst als Alltag) erschienen mir relevant. Künstlerbücher, Intermedia, Objektkunst, reine Projekte, Anti-Kunst, Flux-Filme, Flux-Schachteln, Flux-Musik, Grenzüberschreitungen.

Der clowneske, aktionistische Impuls von Fluxus ist in letzter Zeit überbetont worden; die Happening-Spektakel haben aus dem Gedächtnis verdrängt, daß fast alle Keime des avancierten Kunstschaffens in Fluxus zu finden sind. Walter de Maria hat in „An Anthology“ (für

become ideologues of the student movement (e. g., Hans G. Helms, Karl Heinz Roth or the group associated with Dieter Kunzelmann, Christopher Baldeney and Rodolphe Gasche, a political faction of „Spur“, the Germans of the international situationists.) In 1967 Kunzelmann became a member of the Berliner Kommune I. Gasche's development took an interesting turn. I met him later in Buffalo at the State University of New York where we both taught. In the meantime he had become one of the most distinguished professors in America for comparative literature and philosophy and the specialist on Derrida and deconstructionism. There were also contacts with concrete poetry, e. g., Franz Mon in Frankfurt who oversaw the distribution of Dick Higgins' „Something Else Press“ in Germany. Intermittently, there was also contact and friendship with Diter Rot and other major Fluxus figures, e. g., Nam June Paik.

In the sixties and seventies innumerable interesting contexts and contacts resulted in various collaborations with, for instance, the most important art magazine at the time, „interfunktionen“ (1968-75), edited by Fritz Heubach, Cologne, or „Spatial Poem“ by Chieko (Mieko) Shiomí, 1967.

What interest(ed) me in Fluxus was its semiotic character, which was manifested in extreme musical, literary or medial ideas and actions. The painting part interested me less. The ideas of the following artists and movements seemed important to me: Cage, Paik, Burroughs, La Monte Young, Walter de Maria, George Brecht, Diter Rot, Tomas Schmit, Robert Filliou, Henry Flynt and the Wiener Gruppe; concrete poetry; the international situationists and the early transdisciplinary art practice (art as idea, art as science, art as life...). And the list could also include: art books, intermedia, object art, art projects, antiart, flux films, flux boxes, flux music, art beyond the limits of art.

Too much emphasis has been placed lately on the vaudeville, actionistic impulse of Fluxus. Happening spectacles have allowed us to forget that almost all progressive art has its roots in Fluxus. In „An Anthology“ (planned for 1961, published in 1963), a compendium of Fluxus ideas, Walter de Maria presented his first Earth Works. The founders of minimal music (Terry Riley, La Monte Young, Phil Glass and Steve Reich) as well as the representatives of minimal sculpture Robert Morris and Ray Johnson, the father of Mail Art, or Max Neuhaus, a pioneer in radio art, all worked in the vicinity of Fluxus. In 1966, Dick Hoggins coined the term Intermedia. Film artists such as Toni Conrad and Paul Sharits worked together with Fluxus artists.

Fluxus has opened up new fields for artistic creativity. Fluxus artists invented a universal alphabet (Rim-

1961 geplant, 1963 erschienen), ein Kompendium der Fluxus-Ideen, seine ersten Earth Works publiziert. Die Begründer der Minimal Music wie Terry Riley, La Monte Young (auch Phil Glass und Steve Reich) ebenso wie der Minimal Skulpteur Robert Morris oder Ray Johnson, der Begründer der Mail Art, oder Max Neuhaus, Pionier der Radiokunst, arbeiteten im Umfeld von Fluxus, Dick Higgins schuf 1966 den Begriff Intermedia. Filmkünstler wie Toni Vorrad und Paul Sharits arbeiteten mit Fluxus-Künstlern zusammen.

Fluxus insgesamt hat einen neuen Raum für die künstlerische Kreativität geschaffen. Fluxus-Künstler haben in der Tat jenes universale Alphabet geschaffen, von dem Rimbaud träumte, wo jeder Gegenstand, wo jede Aktivität zum Zeichen einer poetischen Sprache werden konnte. Von der ausgedehnten Dauer bis zur Endlos-Schleife, vom Benützen vorhandener Informations- und Kommunikationssysteme bis zur Transformation von Gebrauchsmöbeln, vom Zufall über den binären Code bis zur mathematischen Strenge wurden neue Techniken der Produktion eingeführt, ein Ideen-Labor, das eine nachfolgende Künstler-Generation von Artschwager bis Baldessari, von Armajani bis Asher ausbaute. Fluxus hat als Anti-Ästhetik jene künstlerische Produktion eingeführt, die später die grundlegende Ästhetik einer anderen Generation und Epoche wurde. Das ist das Entscheidende. Es konnte nur Anti-Ästhetik sein, weil der damalige Kunstbetrieb einen ästhetisch zu engen Diskurs führte, um eine neue Kunst aufnehmen zu können. Was Show war, war nicht gute Kunst, so konnte gute Kunst nur „No Show“ sein. Die Leichtigkeit, mit der heute eine junge Generation von Neoneo-Konzeptartisten mit den Realien der Welt und Kunst als Zeichen umgeht, dort Fotos mit Skulptur mischt, hier Objekte kaum verändert zu Skulpturen arrangiert, usw., verdanken sie letztlich dem interdisziplinären Ansatz von Fluxus. Was als Anti-Ästhetik begann, ist heute die allgemeingültige Ästhetik. Ist diese ästhetische Währung aber noch ebenso valide? Was ist bei der Transformation der Anti-Ästhetik und Anti-Kunst in die marktbeherrschenden Formen der Kunst verlorengegangen?

Die Perfektion des Produktcharakters des Kunstwerks bedeutet nicht eine Perfektion der Konzepte. Im Gegenteil, je detaillierter die künstlerischen Konzepte, je aufgewärmter, desto perfekter ist im allgemeinen die Ausführung. Der Glamour des Gegenstands hat den Glanz der Ideen verschluckt. Deswegen war Fluxus nicht erfolglos, wie z. B. Thomas Kellein in seinem Buch „Fröhliche Wissenschaft“ über das Archiv Sohm behauptet. Fluxus war extrem erfolgreich, allerdings nicht so sehr gemessen an der Karriere einzelner Künstlerpersönlichkeiten im Kunstmarkt, sondern in seinen Folgewirkungen, in der Aneignung und Assimilation seiner Kunstideen durch die Kunstwelt. Wenn auch viele Fluxus-Ideen wieder ins Tafelbild oder in die Skulptur

baud's dream), in which each object, each activity could become a sign of poetic language. The artists integrated new technologies (e. g., extended duration, the closed loop), used existing information and communication systems, the binary code, mathematics in a strict sense and random choice, and transformed furniture. It was a whole think tank that the next generation of artists (Artschwager, Baldessari, Armajani, Asher, among others) were to expand. Fluxus, an anti-aesthetic, introduced an artistic production that was later to become the basic aesthetic of another generation and epoch. This is what is decisive. It could only be an anti-aesthetic, since the art world at the time was carrying on an aesthetic discourse that was too limited to allow a new art to emerge. What was a spectacle was not good art. Thus, good art could only be "non-spectacular". The ease with which today a young generation of neoneo-concept artists deals with the realities of the world and of art as signs, mixing photos with sculpture and using hardly altered objects to form a sculpture, is indebted to the interdisciplinary approach of Fluxus. But is this aesthetic currency still valid? What has been lost on the wayside in the transformation of anti-aesthetic and anti-art in the art forms dominated by the market?

The perfection of the product character of the artwork does not necessarily entail the perfection of ideas. On the contrary: the more dated the artistic ideas, the more warmed over, the more perfect the execution generally is. The glamor of the object has suppressed the glory of ideas. Thus Fluxus was not a failure, as, for instance, Thomas Kellein claims, referring to the Sohm archives, in his book "Fröhliche Wissenschaft". Fluxus was a big success, not so much in terms of the careers of artists on the art market, as in its direct consequences, i. e., the art market's appropriation and assimilation of its artistic ideas. Even if many Fluxus artists have reverted back to the easel painting or to sculpture, it is still because of Fluxus that these easel paintings and sculptures will never look the same as before Fluxus. In this respect, Fluxus is a big success. The point of no return, not break even, is the Archimedean point of Fluxus, which unsettled the art world. Fluxus was part of a heroic effort to assert art as autonomous discourse against the universal cooptation of society.

Peter Weibel

herabgesunken sind, so ist es dennoch Fluxus zu verdanken, daß diese Tafelbilder und Skulpturen wesentlich anders aussehen als vor Fluxus. Insofern triumphiert Fluxus allenthalben. The point of no return, nicht break even, ist der archimedische Punkt von Fluxus, mit dem es den Kunstbetrieb aus den Angeln gehoben hat. Fluxus ist Teil einer heroischen Anstrengung gewesen, die Kunst als autonomen Diskurs gegen die universale Vereinnahmung der Gesellschaft zu behaupten.

Peter Weibel