

Over Or Open?

Das Basler Forschungsprojekt „Enabling Performers. Edge Moments between New Music, Fluxus, etc.“¹

-3

„Es ist vorbei.“² So zitiert Gertrud Meyer-Denkman Dieter Mersch, um der Tradierbarkeit von Fluxus als Ereigniskunst eine Absage zu erteilen. „Eine Wiederbelebung sonst provozierender und spektakulärer Ereignisse löst heute nur mehr ein müdes Lächeln aus.“³ Anders scheint der Musikhistoriker Benjamin Piekut es zu beurteilen. Seine Untersuchungen gehen von der optimistischen Prämisse aus, dass „experimentalism“ – und hierzu zählt für ihn unter vielem anderen auch Fluxus – ein „open-ended project“ sei.⁴ „Vorbei“, „over“, oder immer noch „open“? Unter anderem diese Frage wird im Forschungsprojekt „Enabling Performers. Edge Moments between New Music, Fluxus, etc.“ untersucht. Das Projekt ist nicht ausschließlich vom Interesse am historischen Phänomen Fluxus geleitet, sondern eher daran, ob und wie dessen intermediale Praktiken⁵ weitergedacht werden und inwiefern diese begünstigend auf kreatives Handeln wirken können. Hiervon ausgehend ließe sich fragen: Was lässt sich über Fluxus erkennen, wenn es nicht nur als historisches Phänomen zum Beispiel philologisch untersucht wird, sondern auch und gerade in einer aktuellen künstlerischen Praxis, die nicht museal orientiert ist und keine Reanimation betreibt?

Diese Interessen und Fragen sind nicht rein wissenschaftlich begründet, sondern sehr eng mit der Praxis an der Hochschule in Basel verbunden.⁶ Kurz gefragt: Was können Studierende, die sich mit Neuer Musik auseinandersetzen, im Umgang mit Fluxus lernen? Darin, dass Fluxus traditionell sehr durchlässig gegenüber der sogenannten Neuen Musik ist (Fluxus verstand sich ursprünglich als „Neueste Musik“,⁷ viele Akteure kommen aus der Neuen Musik, haben bei John Cage gelernt⁸), könnte ein Vorteil vermutet werden.⁹ Kann die historische Entgrenzung – Mersch entgegen – inspirierend, ja: *Enabling* auf die heutige Situation wirken?

-2

Warum überhaupt Fluxus? Die Wahl dieses historischen Fluchtpunkts ist zunächst motiviert durch die Beobachtung, dass die Ausbildung an der Hoch-

schule für Musik Basel im Bereich Neue Musik hinter dem aktuellen *State of the Art* der künstlerischen Praxis zurückfiel. Die Aufteilung des Studienbereichs in Klassen für Komposition, Improvisation, Audio Design, Interpretation usw. werden der heutigen Situation, die von intermedialen, transdisziplinären, genreübergreifenden und hochgradig vernetzten Praktiken bestimmt ist, nicht mehr gerecht. *Composer-Performer*, post-instrumentale mediale Performancepraktiken, *New Conceptionalism*, *New Discipline* bestimmen schon lange das künstlerische Handeln. Dies bedeutet nicht unbedingt eine Negierung alter Musik-Tugenden. Johannes Kreidler verweist in seiner Schrift *Der aufgelöste Musikbegriff* auf die vielen intermedialen Schnittstellen, die selbst „Musik-Musik“¹⁰ quasi von sich aus mitbringe:

„Sprache gibt den Musikstücken Titel und kann gesungen werden, Sprache selbst hat Klang und Rhythmus, die Aufführung von Musik ist auch Performance, Rhythmen lassen sich auch mit Licht und Video ausführen, die Notation von Musik ist eine elaborierte graphische Praxis, als Klangkunst ist Musik räumlich-installativ, die Instrumente verkörpern auch eine Objektkunst.“¹¹

Auch „alte“ Musikkategorien besitzen demnach eine intermediale Perspektive. Es geht nicht unbedingt darum, die Abgrenzungen zwischen ihnen total aufzulösen, sondern eher ein Kontinuum zwischen verschiedenen Modalitäten des Neue-Musik-Machens zu entdecken, in denen die Horizonte historischen und aktuellen Schaffens verschmelzen können. Solche Überlegungen oder Hoffnungen inspirierten zunächst die Umbildung des Studienbereichs Neue Musik zur osmotischen Unit *sonic space basel*,¹² innerhalb derer sich die genannten klassischen Fachbereiche gegenseitig informieren und Verknüpfungen nach „außen“ gesucht werden.¹³ Der Lehrbetrieb ist geprägt von Persönlichkeiten, die vernetzte künstlerische Praktiken pflegen.¹⁴

-1

In dieser Situation stellte sich ein *déjà vu* ein: Gab es das alles nicht schon einmal? Sind George Brecht, Yoko Ono, Nam June Paik heute nicht fast relevanter als Pierre Boulez, Luigi Nono oder Isang Yun? Im Fokus steht nicht allein Fluxus, sondern davon ausgehend künstlerische Netzwerke und Verbindungslinien, die scheinbar festgefügte Genregrenzen relativieren. Besonders interessant sind „Edge Moments“, verstanden als „disastrous confrontations within the world of experimentalism“¹⁵ – Momente also, in denen bewährte Praktiken in Frage gestellt werden oder überraschende Verbindungen bzw. Konflikte zwischen unterschiedlichen Verfahren, Vorstellungen oder Szenen entstehen. Bisherige künstlerische Gewissheiten stehen dann auf der Kippe und müssen in einer „arena of risk, testing, and even (productive) failure“¹⁶ neu ausgehandelt wer-

den. Die Kategorie der *Edge Moments* taugt Piekut zufolge dazu, um eine historische Situation zu untersuchen. „‘experimentalism’ comes into being through conflict and disagreement“¹⁷ – so lautet seine Prämisse, nach der er nicht (nochmals) beschreiben möchte, was *experimentalism* ist, sondern wie dieses (scheinbar bekannte) Phänomen „otherwise“ entsteht.¹⁸ Sind *Edge Moments* aber auch in aktuellen Kunstpraxen zu beobachten oder zu erzeugen?

Im Mittelpunkt des Forschungsdesigns stehen Studierende von *sonic space basel*, in zweifachem Sinn: Einerseits wurde ihnen ermöglicht, eigene Projekte zu realisieren, die über die klassische Arbeitsteilung hinaus gehen – die daraus entstandenen Events wurden stets öffentlich präsentiert,¹⁹ andererseits wurden sie bei der Realisierung der Projekte beobachtet, um Erkenntnisse über ihre Auseinandersetzung mit Fluxus sowie, davon ausgehend, über *Creativities* und *Enabling* zu gewinnen.²⁰ Zu Beginn erfolgte eine Art Fluxus-Infiltration: Bestimmte Aspekte der Fluxusgeschichte wurden in verschiedenen Lehrveranstaltungen vermittelt und bearbeitet, besonders jener der Verschränktheit der historischen Sphären „Neue Musik“ und „Fluxus“ sowie das prominente Format des *Event Score*, mit dem Studierende musikpraktisch experimentieren sollten. In einem weiteren Schritt war die Gestaltung von eigenen Arbeiten vorgesehen, die sich auf Fluxus beziehen. Die Events wurden aufgezeichnet, Interviews mit den Akteuren wurden geführt und gesammelt. Vorliegender Bericht widmet sich der Darstellung und Diskussion ausgewählter Events nach Maßgabe der oben skizzierten Fragestellungen, vorab: Welche Charakteristiken sind in den Bezugsarten zwischen alten und neuen Kunstpraxen zu erkennen?

0

„Ein Konzeptstück wird von einer pointierten Idee determiniert.“²¹

„Musikalische Konzepte [...] sind in hohem Masse potentiell; sie entwerfen mit Vorliebe eher Mögliches, als dass sie Resultate vorschreiben“ [...] „deren Lektüre [scheint] anregender [...] als jegliche zum Scheitern verurteilte Realisation; ‚Lebe in deinem Kopf‘.“²²

Historische wie aktuelle Relevanz von *Event Scores* resultiert nicht zuletzt aus der konzeptuellen Energie dieses Formats, das nicht unbedingt eine physische Aufführung verlangt. Es ist bis zu einem gewissen Grad die Emanzipation oder Entfernung vom landläufig Performativen, die in Verbindung mit *Event Scores* als innovativ und wegweisend begrüßt wird. Die Tendenz zum Imaginativen kann verschiedene Gründe haben: Sei es, dass gerade der nicht-physische imaginative Akt als performativ definiert wird:

„PAINTING TO BE CONSTRUCTED IN YOUR HEAD
Observe three paintings carefully.
Mix them well in your head.
1962 spring.“²³

Oder sei es, dass viele Stücke aufgrund unwahrscheinlicher Machbarkeit fast nur in der Vorstellung stattfinden können:

„DANGER MUSIC FOR DICK HIGGINS, 1962
Creep
into
vagina
of
a
live
female
whale
Paik“²⁴

Unter anderem führte die imaginative Energie einer Gattung, die auch ganz allein im Kopf ausführbar ist, in der Covid-Zeit zu einem neuen Aufblühen von *Event Scores*. So etwa im Online-Projekt *1000scores*:

„In Spring 2020, the urge to create instructional performances reached new heights: locked in, with limited social contacts or in physical distance – without a venue like a theatre, gallery, concert hall or club to go to, to meet and exchange, the private environment turns into the place for interaction.“²⁵

Auch in „Enabling Performers“ spielen Isolationsstücke eine sehr wichtige Rolle. Gleichzeitig wäre es voreilig, *Event Scores* nur auf ihr imaginatives Potenzial zu reduzieren. Die Komposition *STOP CORONA* des eidgenössischen Bundesamts für Gesundheit soll eher in der richtigen Welt (nicht) stattfinden als nur im Kopf (Abb. 1). Eine klassische Fluxuskomposition wie Yoko Onos *FLY PIECE* (1963) – einzig bestehend aus dem Wort „Fly.“ – ermöglicht beides: imaginative wie auch



Abb. 1: Plakat des Bundesamts für Gesundheit, Bern 2020



Abb. 2: Yoko Ono: „FLY PIECE“ (1963), Version von Nora Vetter, 2020

physisch-performative Realisierungen, wie etwa Nora Veters covid-konforme mediale Performance während des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020 (Abb. 2).

Historische Akteure wie etwa Ben Patterson²⁶ erteilen gerade der gefeierten Qualität des Imaginativen eine Absage:

„Meine Stücke haben, wie sie auf dem Papier erscheinen, weder materiellen noch abstrakten Wert. Sie können nur in ihrer Ausführung Wert erlangen, und dann nur den persönlichen Wert, den der Teilnehmer in sich selbst an seinem Gebaren sich selbst und/oder der Gesellschaft gegenüber während des und/oder nach dem Erlebnis wahrnimmt. (Tatsächlich ist jedwedes Stück nur: diese Person, die, bewusst, dieses tut und/oder jenes tut. Jeder kann es. [...])“²⁷

„Jeder kann es“: Dies spiegelt freilich die DIY-Gründungsmaxime, wonach „Fluxus Art-Amusement“ „obtainable by all“ und „produced by all“ zu sein habe: „anything can be art and anyone can do it“.²⁸ Liegt die Betonung bei Maianas auf „anybody“, setzt Patterson seinen Akzent eher auf „do“:

„[...] Patterson pieces differ from other Fluxus scores, later conceptual art/music pieces, and traditional scores in that their realization cannot take place in the imaginary; to be perceived at all, they must be performed – physical, real-world action must be asserted.“²⁹

In diesem „performative (re)turn“ wird die konzeptuelle Qualität von *Event Scores* keineswegs aufgehoben, sondern in die Sphäre performativen Handelns



Abb. 3: Zacarias Maia: „My homage to the New Complexity. For a rolling-human and an aluminium foil with objects that the performer uses often in her/his life“ (2020)

erweitert. Kann durch die Kollision der einander scheinbar abstoßenden Felder Imagination und Aktion ein *Edge Moment* entstehen, in dem verschiedene, auch hergebrachte künstlerische Tätigkeitsformen wie Improvisation,³⁰ Komposition, Interpretation, Medien-Kunst usw., aber auch Lesen, Rezipieren, Sich-Vorstellen, Musik-Denken neu verschmelzen?

1

Interessant ist zunächst, dass im Projekt „Enabling Performers“ die konzeptuell impulsive Imagination keine besonders wichtige Rolle spielt. Dagegen figurieren Performances häufig vor allem als Klanghervorbringungsmodus. Die Interaktionen zwischen Körpern und Objekten scheinen vornehmlich dazu zu dienen, Klang zu erzeugen. Im intermedialen Ereignis spielt das Medium Musik die Hauptrolle. „physical, real-world action must be asserted“,³¹ um es hervor-zubringen.

Dazu zwei typische Beispiele: Der *Event Score* zu Zacarias Maias Stück *My homage to the New Complexity. For a rolling-human and an aluminium foil with objects that the performer uses often in her/his life* (2020) ist knapp und konzise formuliert: „Roll over the aluminum foil and the objects. Roll until your body is tired of rolling.“ (Abb. 3) Sylvain Monchocé realisierte seine *Eating Pieces* (2021) ohne Scores direkt als Videos, die zwar nicht öffentlich gezeigt wurden, aber, wie das Teilstück *Beers*, interessante Fallbeispiele darstellen (Abb. 4, Seite 176).



Abb. 4: Sylvain Monchocé: „Beers“ (2021)

In *Beers* wird das Interesse an Klang schon durch die sorgfältige Mikrofonierung evident. In *My homage to the New Complexity* ist die Priorisierung von Klangereignissen und Klangwahrnehmung unter anderem daran erkennbar, dass Hörer:innen der medialen Dokumentation des Stücks empfohlen wird, bei der Wiedergabe hochwertige Kopfhörer zu benutzen. Die Events von Monchocé und Maia sind hochgradig historisch informiert. Die Komposition *Beers* von Monchocé basiert auf intensivem Studium der zahllosen kulinarischen Fluxus-Events und der Eat-Art; Maia wählt als Fluchtpunkt das Genre der *New Complexity* und generiert einen *Edge Moment* im Erzeugen komplexer Klänge in einer „fluxesken“ Aufführungsmodalität, die den einschlägigen Ensembles wie zum Beispiel dem Arditti Quartet eher fremd sein dürfte.³² Die beiden Stücke können durchaus als Studien historischer Konstellationen verstanden werden, mit einer Zuspitzung auf den Aspekt des Klangs. In einem späteren Argumentationsstadium komme ich wieder auf sie zurück.

2

Es gab nicht nur die mediale Recherche. Die direkte Begegnung etwa mit der Fluxus-Akteurin Ann Noël in Gesprächen und in einer Performance bot die Gelegenheit, historische Informationen quasi aus erster Hand zu empfangen (Abb. 5, Seite 177).

Sehr interessant ist, dass der Besuch von Ann Noël besonders wenig ausgelöst hat. Der Grund dafür mag unter anderem darin liegen, dass ihr Auftritt am 18. Mai 2021 im Rahmen des Konzerts „Birth of Fluxus“ zusammen mit dem



Abb. 5: Emmett Williams: „Genesis“ (1971), Version von Ann Noël, Basel, 18. Mai 2021

Kontrabassisten Heiko Maschmann – performt wurden Stücke von Patterson und Emmett Williams – als einziges Projektevent kaum von einem konventionellen Konzert-Setting abwich (räumliche Trennung Performer–Publikum, Werke, die interpretiert werden, Affirmation des gängigen Konzertrituals durch entsprechende Bekleidung, Applaus, Verbeugen etc.). Zudem bekannte sich Ann Noël in Bezug auf Pattersons *Duo for Voice and a String Instrument* (1961), das als Prä-Fluxusstück noch sehr deutlich die Folientechnik von John Cages *Variations* rezipiert, zu einem künstlerischen Leistungsbewusstsein, das kaum vom Ethos herkömmlicher musikalischer Interpretation abweicht und den Maximen einer „rear-guard“³³ nur bedingt entspricht: „das ist Fluxus: man macht es so gut man kann. So gut wie möglich, man muss diszipliniert sein!“³⁴ In Bezug auf die leitende Fluxus-Idee, wonach alles Kunst sein und jeder es tun könne,³⁵ bedeutet Noëls Definition eine gewisse Einschränkung.

Gleichzeitig ist eine disziplinierte Grundhaltung sehr vielen Fluxus-Aktionen freilich keineswegs abzusprechen. Das betrifft insbesondere Stücke, in denen einfache Ordnungsprinzipien stoisch durchexerziert werden – wie etwa *An Opera* (1959) oder *Genesis* (1971) von Emmett Williams –, wie auch die zahlreichen Listen und Diagramme von George Maciunas. Beide erwähnten Stücke von Williams zielen auf eine disziplinierte Entgrenzung bekannter und als wertvoll erachteter Kulturgüter (die Gattung Oper, die Schöpfungsgeschichte), die ihrerseits kanonisch geworden sind. Zu erleben war ein durchaus beeindruckendes Event, innerhalb dessen eine historische Akteurin zusammen mit einem jüngeren Kollegen Stücke aus dem Fluxus-Kanon in Konzertform darbot. Die Interessenlage der Studierenden war eine andere: Sie wollten möglichst kei-

ne konventionellen Konzerte durchführen und waren auf der Suche nach Alternativen zu klassischen Tugenden. Der Auftritt von Noël – wie die Sphäre des Fluxus insgesamt – wirkte auf manche eher verstaubt und museal,³⁶ wobei auch Noël selbst mehrfach ihrer Idiosynkrasie gegenüber Musealem Ausdruck verlieh.³⁷ Ein intergenerationeller *Edge Moment* manifestierte sich auch im Versuch, die Studierenden und die Künstlerin ins Gespräch zu bringen. So war die an das Konzert anschließende Gesprächsrunde mit Noël, Maschmann und Studierenden vor allem erhellend in Bezug auf die recht kleine Schnittstelle, die sich dabei offenbarte: „Wiederbelebung“? Nein Danke. Das fanden zwar beide Parteien, allerdings ohne dass diese Übereinkunft eine Basis für einen produktiven Austausch abgab. Insgesamt ist im Projekt eine Tendenz festzustellen, wonach Studierende sich rasch von historischem Material entfernen, um, mehr oder weniger davon angeregt, eigene Praxen zu realisieren. Die entstandenen Events haben nicht selten auch Züge kritischer Fluxus-Studien.

3

Im Konzert von Noël und Maschmann ereignete sich ein interessanter synchroner *Edge Moment* in der Überblendung von kanonischer und experimenteller Perspektive, der stattfinden kann, wenn Experimentelles Teil eines historischen Kanons wird. Dies ist in Aufführungen von noch lebenden historischen Akteur:innen nicht selten zu beobachten. Gleichzeitig lässt sich auf diachroner Ebene der Weg von einer konventionellen „klassischen“ Musikpraxis hin zu einer experimentelleren Praxis beobachten, der durch eine kritische Haltung gegenüber bewährten Arbeits- und Verhaltensweisen motiviert ist. Ob bei historischen Fluxus-Akteuren – wie etwa Ben Patterson, der als Orchesterkontrabassist begann –, ob bei Studierenden, die eine klassische Instrumentalausbildung absolvierten und sich dann zu post-instrumentalen intermedialen Akteur:innen entwickeln (Monchocé ist ursprünglich Flötist, Maia Schlagzeuger): In vielen Künstler:innen-Biografien scheinen sich gängige musikhistorische Narrative sozusagen individuell zu vollziehen in einer Weise, die fast an das Haeckel'sche Grundgesetz der Biogenetik erinnert, wonach die Stammesgeschichte sich in der Entwicklung eines Lebewesens in nuce abspiele: „Die Ontogenese rekapituliert die Phylogenese“.³⁸ (Abb. 6a, Seite 179)

Gleichzeitig taugt das (auch in der Biologie umstrittene) teleologisch-evolutionäre Modell nur bedingt als Metapher für künstlerische Prozesse, da deren Konstituenzien hiernach *a priori* einem übergeordneten Fortschrittsnarrativ unterworfen und mit Funktion und Bewertung versehen wären. Es leidet das Sensorium für „experimentalism as an arena of risk, testing, and even (productive) failure“,³⁹ in der weit mehr zu beobachten ist als Akteur:innen, die sich widerspruchslos der heroischen Dramaturgie unterwerfen und immerfort nach vorne marschieren. (Abb. 6b, S. 180)

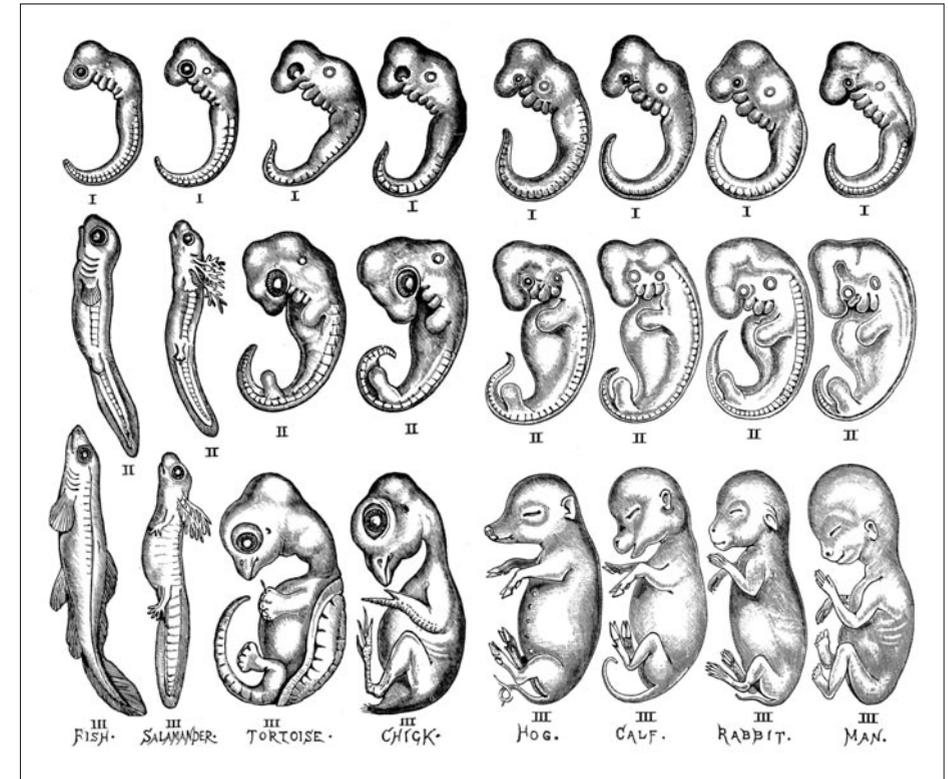


Abb. 6a: Illustration zum Haeckel'schen Grundgesetz der Biogenetik (vertikal: Ontogenese, horizontal: Phylogenese), nach George John Romanes: „Darwin, and after Darwin, Vol. 1: The Darwinian Theory“, Reprint Cambridge 2011 (Original 1893)

An der Hochschule für Musik in Basel koexistiert beides: die Sphäre der klassischen Ausbildung wie auch jene der modular organisierten „interdisziplinären“ Ausbildung. Ist es aber wirklich nur ein Koexistieren, das allenfalls „biogenetisch“ vermittelt erscheint? Oder gibt es andere Formen der Vernetzung der „Sozialen Welten“,⁴⁰ die die Sphären letztlich darstellen? Um zu überleben, können sich die allermeisten Musiker:innen nicht nur in einer Welt aufhalten, sondern müssen sich chamäleonartig permanent verwandeln – zwischen Musikschule, Laienchor, Orchester, fluxesker Performance, Musikmanagement, Kuratieren usw.⁴¹ Gerade der Blick auf historischen Fluxus zeigt, dass Kollisionen wie auch Überlappungen von Musik-Sphären und Sozialen Welten eine enorm produktive Energie innewohnen: Sind frühe Bezugnahmen auf bürgerlich-klassische Musikpraxis eher provokativ motiviert (wie etwa in Gestalt der zahlreichen Klavier-Exorzismen zumal während der Frühzeit von Fluxus⁴²), gibt es auch versöhnliche



Abb. 6b: Haeckel'sche Embryonen, den 17. Splitter (1983) aus Dieter Roths „Splittersonate“ (1965–1994) darstellend

Modelle wie etwa jene Opern-Events von Ben Patterson, die von einer tiefen Liebe gerade zum romantischen Repertoire getragen sind.⁴³

Auch in unserem Projekt sind interessante Kollisionsmomente, *Edge Moments*, sozusagen Rupturen in der Stammesgeschichte zu beobachten: Am 28. Mai 2021 ereignete sich die Veranstaltung *Enabling Events* mit vielen studentischen Stücken, die Fluxus reflektieren, unter anderem in einer Seilbahnkabine im Hof der Musik-Akademie Basel. Gleichzeitig fand im Großen Saal in unmittelbarer Nähe das klassische Masterrezital des Pianisten Sergey Tanin mit Werken von Händel, Schumann und Mendelssohn Bartholdy statt.⁴⁴ Weil angeblich ein Fernsehteam vor Ort war,⁴⁵ entstand spontan die Befürchtung, dass die wichtige Aufzeichnung durch das Kabinen-Event empfindlich gestört werden könnte, und zwar besonders durch die Komposition *hoffnungen* von Phoebe Bognár und Mikołaj Rytowski, was die Hochschulleitung dazu brachte, die *Enabling Events*-Teilnehmenden präventiv zu Zurückhaltung aufzufordern. Bei den Studierenden von *sonic space basel*, die gegenüber ihren „klassischen“ Kommiliton:innen durchweg respektvoll agierten, war keine Motivation zu einer Störung des Diplomkonzerts zu erkennen. Hier und an anderen Stellen wurde die Institution Hochschule selbst zur Performerin insofern, als sie das künstle-



Abb. 7: Phoebe Bognár und Mikołaj Rytowski: „hoffnungen“, Basel, 28. Mai 2021

rische Ergebnis beeinflusste, die Musik „mit-machte“, indem sie sie in diesem Fall aktiv sordinierte.⁴⁶ (Abb. 7)

4

Wie vollzieht sich der Übergang von der Auseinandersetzung mit historischem Material zur originären Kreation? Einige Beispiele haben wir gesehen, erste Befunde wurden bereits, voreilig fast, angedeutet. Um diese Frage systematisch beantworten zu können, wurden für die Auswertung der Datenlage im Wesentlichen zwei Methoden entwickelt bzw. angewendet:

a) Die systematische Auswertung nach sogenannten Neumann-Kunkel-Indikatoren⁴⁷ bietet zunächst Aufschluss darüber, inwiefern „Fluxus-Merkmale“ in den Projekt-Events reflektiert werden; es gilt die (begründete) Vermutung, dass das Vorhandensein dieser Indikatoren ein *enabling* begünstigen könnte;

b) verlässliche Aussagen über Prozesse eines *enabling* bringt der zweite Auswertungsschritt, in dem das Datenmaterial nach der *Situationsanalyse* untersucht wird.⁴⁸

Ich möchte an dieser Stelle nur Punkt a) erläutern, und zwar überwiegend anhand der bereits präsentierten Fallbeispiele.⁴⁹

Den Studierenden wurde zur performativen Aktivierung eine repräsentative Auswahl von *Event Scores* zur Verfügung gestellt. Es war spannend zu beobachten, dass sie sich auch hier überwiegend schnell vom Probekorpus entfernten und es offenbar bevorzugten, eigene Events zu planen und zu realisieren als mit historischem Material zu experimentieren. Hat das Thema Fluxus etc. für sie einfach nicht die angenommene Relevanz? Ist es „vorbei“? Oder gibt es andere Formen der Auseinandersetzung, andere Resonanzphänomene? Um dies zu untersuchen, wurden die genannten Neumann-Kunkel-Indikatoren (Abb. 8, Seite 183) aufgestellt. Diese sind im Wesentlichen klassische Fluxus-Merkmale, die sich häufig mit Faktoren decken, die ein *Enabling* oder *Creativity* begünstigen:⁵⁰

Die Auswertung nach den Neumann-Kunkel-Indikatoren berücksichtigt acht Events, die öffentlich stattgefunden haben, sowie drei geplante, nicht realisierte Events. In allen Fällen kann sich die Auswertung auf reiches Datenmaterial (Skizzen, Korrespondenz, Scores, Mitschnitte, Interviews usw.) stützen. Jedes Event wird daraufhin geprüft, ob und in welcher Ausprägung die Indikatoren vorhanden sind: Nicht vorhanden ergibt null Punkte, eine nicht stark ausgeprägte Präsenz eines Indikators ergibt einen Punkt, stärker ausgeprägte Indikatoren ergeben zwei Punkte. Da insgesamt 18 Indikatoren abgeprüft werden, kann eine Maximalpunktzahl von 36 (= 100 % auf der Neumann-Kunkel-Skala) erreicht werden.⁵¹ Hinzu kommen sogenannte δ -Indikatoren, die charakteristische Differenzen oder Zuwächse zu den historischen Referenzsituationen, aus denen die Neumann-Kunkel-Indikatoren ursprünglich abgeleitet sind, markieren und die auf gleiche Weise wie die übrigen Indikatoren bepunktet werden, sodass theoretisch Werte von > 100 % erreicht werden könnten. Diese δ -Indikatoren speisen sich häufig aus der pandemischen Situation zur Zeit der Projektdurchführung wie aus dem Einsatz von digitalen Medien, die ihrerseits oft pandemisch motiviert sind.

Die Auswertung mittels Neumann-Kunkel-Indikatoren sei kurz demonstriert anhand des bereits erwähnten Events *Beers* von Sylvain Monchocé: Vorhanden, aber nicht sehr stark ausgeprägt ist der Indikator (1) *audience* (in der Projektkorrespondenz findet sich lediglich die Bemerkung „people could come and leave anytime“); stark ausgeprägt sind die Indikatoren *banal* (diese Performance besteht aus alltäglichen Handlungen), Indikator (2) *body* (physische Aktivität des Essens als Performance), (7) *history* (Monchocé hatte sich zur Vorbereitung des Events intensiv mit historischem Fluxus-Repertoire auseinandergesetzt); Indikator (18) *topos* (ein Bezug zur Fluxus-Tradition der Eat-Art ist klar erkennbar), (10) *intermedia* (Sylvain agiert im Feld „between art media and life media“⁵²), (13) *no instrument* und (14) *non professional* (für diese Performance sind weder die Beherrschung eines Musikinstruments noch sonstige künstlerischen Fähigkeiten erforderlich), (15) *object* (die Agency von Objekten ist in dieser Perfor-

Neumann-Kunkel-Indikatoren

| Kürzel | Indikator | Merkmale/Interesse | Enabling | Hist. Referenz (Beispiele) | Punkte |
|---------------------|---|---|--|--|--------|
| (1) audience | Partizipation des Publikums | Infragestellen, Öffnen des konvent. Konzertformats | Interaktion HILL | B. Vautier, <i>Supper</i> (1965); Ay-O, <i>Exit No. 8</i> (Date unknown) | |
| (2) banal | „musique concrète banale“ FRIC | Triviale Situationen als Performance | | A. Knowles, <i>Proposition</i> (1962) | |
| (3) body | Körper | Physische Aktionen, Körper als Instrument | | B. Patterson, <i>Lick Piece</i> (1962) | |
| (4) collabor | Kollaborative Autorschaft | Kunst in einem Netzwerk kreieren | Sociospatial, Collaborative Networked BURN | <i>Selten gehörte Musik</i> (1973–2014; C. Attersee, G. Brus, H. Nitsch, D. Roth, G. Rühm, O. Wiener et al.) | |
| (5) edge | <i>Edge Moments</i> PIEK | Produktive Spannung zw. Genres, Sozialen Welten etc. | Hybridized BURN | G. Brecht, <i>String Quartet</i> (1962) | |
| (6) haha | Humor, Gag | „art-amusement“ MACI | | J. Waring, <i>Laughter poem for ray johnson</i> (1960) | |
| (7) history | Historische Recherche, Bezugnahme | Experimentieren mit Kanon bzw. Repertoire | Recycling HILL | Paik, <i>MY JUBILEE IST UNVERHEMMET</i> (1977); D. Roth, <i>THY QUATSCH est min castello</i> (1979) | |
| (8) imagine | Imaginäre Scores oder Events | Imagination als künstlerische Praxis | Invention BURN | Y. Ono, <i>Snow Piece</i> (1963) | |
| (9) institut | Institutionskritik | Entgrenzung institutioneller Rahmung, Institut als Akteur | Sub-cultural BURN | G. Brecht, <i>String Quartet</i> (1962) | |
| (10) inter | Intermedia | Entgrenzung medialer Rahmung | | B. Patterson, <i>Variations for Doublebass</i> (1961); D. Higgins, <i>Danger Musics</i> (1961–63) | |
| (11) learn | Lernen und Unterrichten als künstl. Praxis | Kreatives Potenzial von pädagogischen Prozessen | | R. Filiou, <i>Teaching and Learning as Performance Arts</i> (1970); B. Patterson, <i>The Four Suits</i> (1966) | |
| (12) new | Eine neue bzw. eigene Version finden | Kreatives Potenzial von Übersetzung, Aneignung etc. | Individualität HILL, Transformative, Innovative BURN | C. Cardew, <i>Treatise</i> (1963–67) | |
| (13) noinst | Ohne Musikinstrument | Kreatives Potenzial jenseits der Beherrschung v. Instrumenten | | A. Knowles, <i>Proposition</i> (1962) | |
| (14) nopro | Nicht-professionell, „rear-garde“ MACI | Kreatives Potenzial jenseits professioneller Kunstpraxis | Provisional work, Sub-cultural, Problem setting BURN | A. Knowles, <i>Proposition</i> (1962); G. Hearn, <i>Listen-In</i> (1969) | |
| (15) object | Objekt-Performance | Agency von non-humanen Akteuren | Object-based BURN | Ay-O, <i>Exit No. 8</i> | |
| (16) paradox | Widersprüchlich, paradox | Künstlerisches Potenzial von Paradoxa | Problem setting BURN | E. Williams, <i>GENESIS</i> (1971); D. Roth, <i>THY QUATSCH est min castello</i> (1979) | |
| (17) politic | Politischer Gehalt | Politische Fragen oder Botschaften in künstl. Praxis | Problem setting BURN | B. Patterson, <i>First Symphony</i> (1964) | |
| (18) topos | Fluxus-Topoi | Topische Fluxus-Elemente werden aufgegriffen/weiterentwickelt | | | |
| δ | Charakt. Differenzen zu hist. Referenzsituationen | | | | |

Abb. 8: Die Neumann-Kunkel-Indikatoren; Siglen: BURN Pamela Burnard: *Musical Creativities in Practice*, Oxford 2012; FRIC Stefan Fricke: „Papier & Zigaretten, Ameisen & Kontrabass. Erinnerung an den Fluxus-Künstler Ben Patterson (1934–2016)“, in: *MusikTexte* 150 (August 2016), S. 33–36; HILL Juniper Hill: *Becoming Creative. Insights from Musicians in a Diverse World*, Oxford 2018; MACI George Maciunas: „ART [vs.] FLUXUS ART-AMUSEMENT“, in: Achille Bonito Oliva (Hg.): *Ubi Fluxus ibi motus 1962–1990*, Milano 1990, S. 219; PIEK Benjamin Piekot: *Experimentalism Otherwise. The New York Avantgarde and Its Limits*, Berkley/Los Angeles 2011.

| Kürzel | Punkte |
|--------------|--------|
| (1) audience | 1 |
| (2) banal | 2 |
| (3) body | 2 |
| (4) collabor | 0 |
| (5) edge | 1 |
| (6) haha | 1 |
| (7) history | 2 |
| (8) imagine | 0 |
| (9) institut | 0 |
| (10) inter | 2 |
| (11) learn | 0 |
| (12) new | 0 |
| (13) noinst | 2 |
| (14) nopro | 2 |
| (15) object | 2 |
| (16) paradox | 0 |
| (17) politic | 0 |
| (18) topos | 2 |
| δ | 1 |
| Σ | 20 |

| | |
|-----------------------------------|---------|
| Wert auf der Neumann-Kunkel-Skala | 55.56 % |
|-----------------------------------|---------|

Abb. 9: Quantitative Analyse von „Beers“ nach den Neumann-Kunkel-Indikatoren

mance stark ausgeprägt); als nicht übermäßig stark ausgeprägter δ-Indikator könnte die Tatsache gewertet werden, dass es sich um ein Covid-Solo-Event handelt und dass modernes leistungsfähiges technisches Setup zum Einsatz kommt; die Betrachtung von Alltagsverrichtungen unter einem hochsensiblen Klangmikroskop entbehrt nicht einer gewissen Komik (6) und besitzt auch die Qualität eines *edge moments* (5). Insgesamt zeigt sich in dieser Performance eine gewisse Verwandtschaft zu einschlägigen Fluxus-Situationen, was sich auch im Wert von 55.56 % auf der Neumann-Kunkel-Skala ausdrückt (Abb. 9).

5

Natürlich ist eine gewisse Verwandtschaft zu Fluxus auch ohne das demonstrierte Verfahren absolut augenscheinlich. Dient diese Methode

nur dazu, das Offensichtliche festzustellen? In diesem Fall mag es so scheinen. Doch mit ihrer Hilfe lässt sich überdies klar zeigen und genau untersuchen, worin die festgestellte Verwandtschaft besteht. Die Indikatoren liefern nicht wie ein Lackmuestest chemisch verlässliche Daten, sondern bedürfen der hermeneutischen Aktivität. Interessant sind Diskussionen darüber, ob bestimmte Indikatoren in welcher Ausprägung vorhanden sind. Zum Beispiel (13) *no instrument*: In *Beers* kommt zwar kein klassisches Musikinstrument zum Einsatz – aber: sind die Mikrofone nicht auch professionelle Musikinstrumente? Was ist mit den Ess- und Trinkobjekten, die durchaus instrumental bearbeitet werden? Das führt weiter zu Indikator (14) *non professional*: Für diese Performance sind zwar keine Skills notwendig, wie man sie an einem klassischen Konservatorium erwerben kann. Aber weicht der/die Performende im Timing nicht signifikant vom Verhalten der alltäglichen Nahrungsaufnahme ab? Nähme man sonst Sandwich und Chips abwechselnd zu sich? Hinzukommt, dass es in unserem Studienbereich *Open Creation* durchaus professionelles Coaching für derartige Performances gibt.

Die bloß *quantitative* Auswertung der Projektevents nach der vorgeschlagenen Methode mag irreführend und nahezu wertlos sein. Jedoch bietet sie eine gute systematische Grundlage für die differenziert-vergleichende *qualitative* Beobachtung oder Diskussion.⁵³ Die Methode bietet zudem die Möglichkeit, die Events als Studien über Fluxus zu begreifen und zu beschreiben sowie das darin innewohnende implizite Wissen zu artikulieren und zu diskutieren. Hierbei empfiehlt es sich, einen bestimmten Indikator zu fokussieren und zu beobachten, wie dieser sich zu anderen Indikatoren verhält. Dies sei nun kurz angedeutet anhand von Indikator (15) *object*.

6

„Nicht unähnlich dem Sex während des Viktorianischen Zeitalters sind Objekte überall, doch nirgendwo ist von ihnen die Rede.“⁵⁴

Indikator (15) *object* ist besonders prominent vertreten: In allen untersuchten Projektevents ist die *Agency* von Objekten oder non-humanen Akteuren stark ausgeprägt insofern, als mit ihnen nicht nur hantiert wird; vielmehr sind sie als Handlungsquellen erkennbar, wirken transformativ, „machen den Unterschied“.⁵⁵ Als einziger Indikator erreicht (15) einen Häufigkeitswert von 100 %, kommt also in allen Events in starker Ausprägung vor. Interessant sind die Arten und Weisen, wie er sich zeigt und mit anderen Indikatoren interagiert.

In Zacarias Maias Komposition *My homage to the New Complexity* sind Aluminiumfolie und die Objekte nicht Instrumente, die man auf konventionelle Weise kontrolliert oder „beherrscht“, um etwa bestimmte Klänge zu erzeugen. Ihre *Agency* entfalten sie in innigem Zusammenwirken mit einer ganzen Reihe von anderen Indikatoren: In Bezug auf (3) *body* insofern, als sie ermüdend auf den Körper wirken sollen und dadurch die Temporalität des Stücks definieren. (10) *intermedia* artikuliert sich in den Funktionen und Zuschreibungen, die mit Objekten verbunden werden, die aus dem „Leben“ (das im Fall eines/einer Musiker:in freilich auch „Kunst“ inkludiert) stammen sollen: In der Version von Zacarias Maia bedeutete dies, dass Schlagzeugutensilien wie auch Alltagsgegenstände, *objets trouvés* (die sich in den Händen von Perkussionist:innen allerdings besonders schnell zu Musikinstrumenten bzw. Kunstobjekten verwandeln können) an der Performance teilnahmen, wodurch Indikator (10) in einer absolut klassischen Erscheinungsform zu Tage trat, nämlich als Intermedium „in the field between the general area of art media and those of life media“.⁵⁶ Ist eine Schuhbürste ein Perkussionsinstrument oder ein Alltagsgegenstand? Die gewählten Dinge versetzen das Verhältnis von *art media* und *life media* in Schwingung und können, fast wie von Higgins gefordert, als „intermedium between percussion and shoes“⁵⁷ figurieren. In Zusammenhang mit dem Haupttitel des Werks markieren die Objekte zudem einen markanten (5) *Edge*

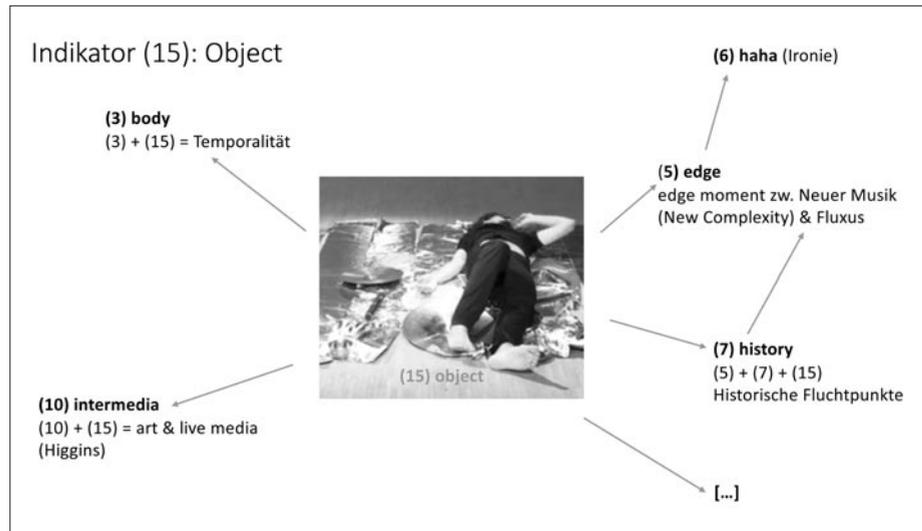


Abb. 10: Zacarias Maia: „My homage to the New Complexity“ (2020) mit einigen Neumann-Kunkel-Indikatoren, die sich ausgehend von Indikator (15) erschließen lassen

Moment zwischen den Sphären „Neue Musik“ und „Fluxus“, da für die enorme, zumal rhythmische Komplexität, die sie erzeugen, auf die herkömmlichen Klangmittel (Streichquartett, Instrumentalensemble usw.) oder die extrem ausgeklügelten Notationsweisen der aufgerufenen *New Complexity* völlig verzichtet wird – die leicht ironische Figur der *Hommage* ermöglicht ein vieldeutiges Zusammenspiel unterschiedlicher Genres mit recht einfachen Mitteln und aktiviert auch Indikator (6) *haha*. Insgesamt erzielt das Event 58.33 % auf der Neumann-Kunkel-Skala (Abb. 10).

Somit wirkt „aluminium foil with objects“ mehrfach transformativ: Auf die physische Spielsituation des Performers, auf das Verhältnis zwischen Kategorien wie „art media“ und „life media“ oder auch verschiedener Musikgenres, die auf überraschende Art in einen Dialog gebracht werden.

Es ist auffällig, dass die Events, an denen das schon erwähnte Objekt Seilbahnkabine beteiligt war, sehr hohe Werte auf der Neumann-Kunkel-Skala erzielen (zwischen 83.33 % und 91.67 %). Diese *Ton-Gondel 41* figuriert im Rahmen der Events von „Enabling performers“ als non-humaner Akteur und ist als vielfältige Handlungsquelle erkennbar. Eine wichtige Funktion erfüllt sie in Bezug auf den prominenten δ -Indikator *Covid-19*, da sie oftmals als Isolationsraum genutzt wurde: Im Rahmen des *Enabling Events* vom 28. Mai 2021 fanden diverse Performances und Klangaktionen in diesem Kleinraum statt, die sich explizit



Abb. 11: Phileas Baun: „augmented isolation“ (2021), UA 28. Mai 2021

mit „the variety of hygiene concepts and regulations that emerged from to the pandemical situation“⁵⁸ künstlerisch auseinandersetzen. (Abb. 11, Seite 187)

Ursprünglich ist die *Ton-Gondel* die „Talstation“ eines anderen Forschungsprojekts, nämlich „Alpine Netzwerke der Verbundenheit“, innerhalb dessen die Interaktion von Seilbahninfrastruktur und sozialem Leben im Urner Schächental beobachtet wird.⁵⁹ Die eigentlich als Isolationsstation konzipierte Kabine entwickelte sich interessanterweise zu einem sommerlichen Integrationspunkt auf dem Campus und fand zudem besonders regen Anklang bei spielfreudigen Kindern der Musikschule. Die Langzeitperformance *Quarantäne41* von Oliver Rutz, der sich vom 23. Juli bis 26. Juli 2021 mit kurzen Unterbrechungen während 72 Stunden in der *Tongondel* aufhielt, versteht sich als „Studie über das Zusammenleben auf dem Campus“.⁶⁰ Die Aktivitäten und Ereignisse von *Quarantäne41* (83.33 % auf der Neumann-Kunkel-Skala) sind dokumentiert in dem Projektblog.⁶¹

Bezüglich *Quarantäne41* ließe sich rund um den Indikator (15) eine Fülle an anderen Indikatoren beobachten. Besonders interessant ist, dass die *Ton-Gondel 41* als ein „Projekt zum Sammeln von Ideen auf Postkarten“⁶² zu einem Gedanken-Generator wurde, wobei die gewählte Technik leicht erkennbar in den Indikatoren (7) *history* und (18) *topos* (nämlich Mail-Art) wurzelt: „Beschriften Sie eine Postkarte mit was immer Sie wollen und werfen Sie sie in den Gondelbriefkasten! Kompositionen, Konzepte, Zeichnungen, Gedichte, Prosaentwürfe,

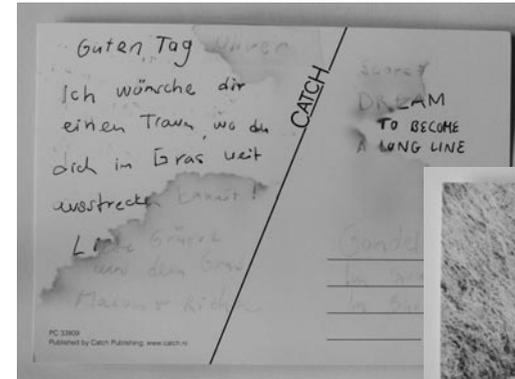
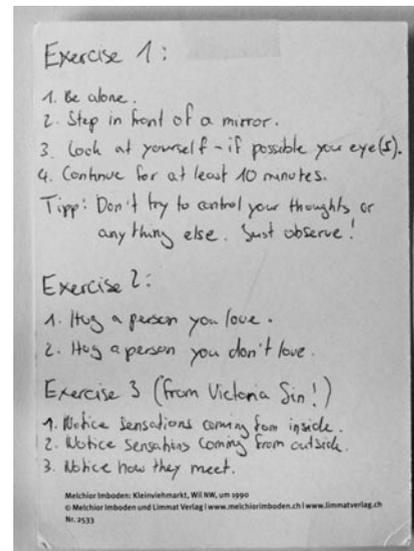
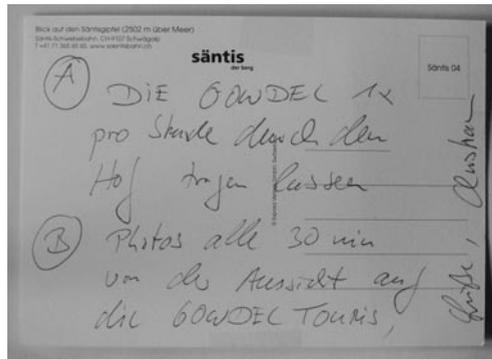
... Alles ist willkommen!“⁶³ Entsprechend vielgestaltig sind die Objekte, die in den außen an der *Ton-Gondel 41* angebrachten Briefkasten eingeworfen wurden. Auch einige *Event Scores* finden sich darunter. (Abb. 12, S.188 f.)

Das Objekt Postkarte aktiviert unter anderem die Indikatoren (1) *audience* und (4) *collaborative* im Sinne eines erweiterten *Enablings*, für das nebst der his-



Abb. 12 (beide Seiten):

Oliver Rutz: „Quarantäne41“ (2021), einige Postkarten und Schriftstücke aus dem Gondelbriefkasten, darunter „Cabin Fever“ (2021) von Michel Roth



Michel Roth

Cabin Fever (2021)

Dedicated to Oliver Rutz

Material:

- 6 car air fresheners (little trees)
- 6-8 giant balloons
- 1 gondola

Instructions:

Tape one car air freshener under the roof of the gondola.

Enjoy the fresh air and use it to blow up a coloured balloon to the maximum and knot the opening.

Repeat the process with a new air freshener and a new balloon until the room is completely filled with little trees and balloons.

Enjoy the view of the small trees and the good air during the ride in the gondola.

You can stop the process at any time if it becomes uncomfortable, but then leave the gondola for a while, close the door and look at it from the outside.

The best way to document this is with a bodycam or helmet camera.

In the case of a public performance, these instructions may be posted somewhere near the gondola.



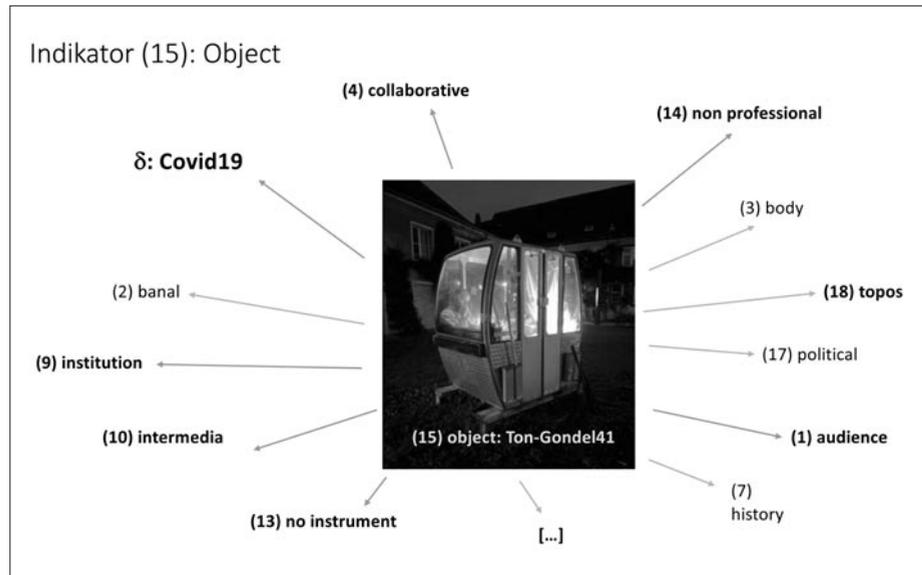


Abb. 13: Oliver Rutz: „Quarantäne41“ mit einigen Neumann-Kunkel-Indikatoren, die sich ausgehend von Indikator (15) erschließen lassen; starke Ausprägungen in fetter Schrift

torischen Technik als δ -Indikator auch digitale Kommunikationsmittel zum Einsatz kommen (via Blog und Email). Natürlich ist durch Titelgebung, Gondelobjekt und Situation der δ -Indikator in der Figuration *Covid-19* sehr stark ausgeprägt. (Abb. 13)

7

Auch in diesem Fallbeispiel manifestiert sich Indikator (9) *institution* wieder als *trouble maker* insofern, als ein ununterbrochener Aufenthalt in der Kabine behördlich untersagt wurde, sodass der Performer Oliver Rutz sie jeweils zwischen Mitternacht und sechs Uhr morgens zu verlassen hatte. Die Kategorie *trouble maker* ist bedeutsam, weil sich durch sie die Funktion oder Bedeutung der Indikatoren präzisieren lässt. Historisch virulent sind *trouble maker* vor allem in Bezug auf Indikator (15) *object*, wie die folgenden Beispiele veranschaulichen:

„LEE HEFLIN

Fall

Throw things that are difficult to throw
Because of their light weight.



Abb. 14: Ben Patterson: „Bolero“ (1994, Ausschnitt), Version von Ann Noël und Heiko Maschmann, Basel, 18. Mai 2021

DATE UNKNOWN⁶⁴

„KEN FRIEDMAN

Unfinished Symphony

Eat hot peppers and pickled foods of a
spicy nature.

1968⁶⁵

Interessanterweise sind derartig intentionale bzw. produktive Figurationen von Indikator (15) *object* als *trouble maker* im Projekt „Enabling Performers“ nur schwach ausgeprägt. Viel eher zeigen sich *trouble maker* als nicht intendierte Momente, die eine überraschende, nicht immer erwünschte *Agency* von Objekten, Körperschaften und Personen erzeugen. Im Konzert *Birth of Fluxus* von Ann Noël und Heiko Maschmann drängten sich während der Performance von Ben Pattersons *Bolero* (1994) plötzlich nicht funktionierende Stabfeuerzeuge unangenehm in den Vordergrund (Abb. 14).

Beobachtung beeinflusst Wirklichkeit: Dieses Wirkungsprinzip wird unter anderem am Beispiel der beobachtenden und dokumentierenden Akteurin Susanna Drescher (links im Bild, Abb. 15, Seite 192). Diese Einsicht gilt nicht nur für sie als Fotografin – nur dank ihr liegen für die Auswertung äußerst wertvolle



Abb. 15: Cristina Arcos Cano in der Performance „Stoff“ (2021), beobachtet und dokumentiert von Susanna Drescher und dem Publikum, Basel, 18. Juni 2021

Foto: Anja Wernicke

und aussagekräftige Bilddaten vor! –, sondern für jegliche Form der Observation. Diesen bekannten Effekt gilt es im Forschungsdesign zu berücksichtigen – unter anderem dadurch, dass die wissenschaftliche und dokumentarische Performance aus der Datenlage nicht herausgerechnet, sondern als relevantes Aktionsfeld, als eine Form der Teilnahme mitbetrachtet werden kann. Konsequenter wäre, auch das beobachtende Teilnehmen nach Maßgabe der Neumann-Kunkel-Methode zu betrachten und auszuwerten, möglicherweise davon ausgehend indikatorische Netzwerke zu erschließen, die potenziell ins Unendliche führen. Im Extremfall würde dies zu einer rigorosen Selbstbeobachtung führen, die ab einem gewissen Punkt vielleicht keine brauchbaren Daten mehr liefert, aber gemäß Indikator (16) *paradox* möglicherweise in eine künstlerisch interessante Situation umschlägt („Neumann-Kunkel-Feedback“).

8

Zurück zur Frage: „Over“ oder „Open“? Natürlich sind Meyer-Denkmanns und Piekuts anfangs erwähnte Positionen nur scheinbar konträr. Denn in der Vorstellung zum Beispiel von Fluxus als „open-ended project“ liegt gerade die Alternative zur Wiederbelebung, musealen Reanimation, gegen die sich Meyer-Denkmanns sehr zu Recht sperrte. Eine besonders reichhaltige Quelle für „Enabling“ sind die skizzierten *Edge Moments* zwischen Imagination und Aktion, zwischen verschiedenen Tätigkeitsfeldern, Sozialen Welten, zwischen historischen und gegenwärtigen Horizonten, zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis – wobei Kollisionsmomente auch als Knotenpunkte, Verdichtungen, Knäuel im Netzwerk der verschiedenen Akteure und Welten erscheinen und nicht nur als Hindernisse. Diese zu erkennen und zu beschreiben, dient die skizzierte Methode. Sehr Ähnliches gab es schon im historischen Fluxus. Über sein Stück *The Three Required Musics* sagt Ben Patterson:

„In the end, I believe that this puzzling mix of language styles (sometime precise, sometime ambiguous, sometimes both) was meant to create a situation in the mind of the reader/interpreter, in which the various vectors (language) collide (as in a particle collider) and release ... ,CREATIVITY!“⁶⁶

1 Während des Lesens bitte diese Tonspur aktivieren:

<https://soundcloud.com/user-164512095/augmented-isolation>

(zuletzt aufgerufen am 31. Oktober 2022).



2 Zit. nach Gertrud Meyer-Denkmanns: *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken 2003, S. 52.

3 Ebd.

4 Benjamin Piekut: *Experimentalism Otherwise. The New York Avantgarde and Its Limits*, Berkley/Los Angeles 2011, S. 8.

5 Gemeint sind nicht nur künstlerisch begründete inbetween media im Sinne des bekannten historischen Manifests von Dick Higgins: „intermedia“, in: *The Something Else Newsletter* 1/1 1965, o. P. 6 Vgl. <https://www.fhnw.ch/de/forschung-und-dienstleistungen/musik/hochschule-fuer-musik/projekte/enabling-performers-edge-moments-between-new-music-fluxus-etc> (zuletzt aufgerufen am 29. Oktober 2022).

7 Bekanntlich trägt das Gründungsereignis im September 1962 in Wiesbaden den Titel „Fluxus. Internationale Festspiele Neuer Musik“; eine Reproduktion des Festivalplakats mit vielen prominenten Namen aus der Neuen Musik findet sich in nahezu jeder Fluxus-Monografie, wie beispielsweise in: Emmett Williams / Ann Noël (Hg.): *MR. FLUXUS. A collective Portrait of GEORGE MACIUNAS 1931–1978*, London 1997, S. 78.

8 Stefan Fricke: „John Cage und Fluxus“, in: Hartmut Krones (Hg.): *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 175–185.

9 Obwohl die Überlappung von „Neuer Musik“ und „Fluxus“ ein bekanntes Phänomen ist, gibt es dazu bislang kaum spezifische Untersuchungen, die über das Monografische hinausgehen. Nach wie vor eine bedeutende Quelle ist *intermedial kontrovers experimentell. DAS ATLERIER MARY BAUERMEISTER IN KÖLN 1960–62*, hg. vom Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln 1993; eine neue wertvolle Studie ist Natilee Harren: *FLUXUS Forms. Scores, Multiples, and the Eternal Network*, Chicago 2020.

10 So bezeichnet Diedrich Diederichsen eine vor allem auf reine Klangproduktion und Klangwahrnehmung bezogene Musik in Abgrenzung zu „Pop-Musik“, in der Musik ein Hintergrundphänomen sei. Vgl. Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014.

11 Johannes Kreidler: „Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs ‚Musik‘ heute“, in: ders.: *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 70–82, hier S. 70; andererseits seien laut Kreidler „die Strategien heute, angestammte Musikalität radikal zu vermeiden, das Schönheits- und Qualitätsverständnis von Musik maximal zu strapazieren oder mit anderen Medien zu konfrontieren. Je unmusikalischer, desto besser, oder: je außer-musikalischer, desto besser.“ Ebd., S. 75.

12 www.sonicspacebasel.ch (zuletzt aufgerufen am 16. September 2022).

13 Die Fokussierung auf Performers in „Enabling Performers“ ist nur scheinbar ein Widerspruch zum erwähnten Netzwerk von Kompetenzen. Denn Performance ist nicht nur Interpretation. Leitend ist ein erweiterter Performance-Begriff nach Judith Butler: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore 1990 („Performance is a bodily practice that produces meaning, simultaneously transforming and generating reality.“), vgl. auch Christopher Small: *Musicking. The meaning of performing and listening*, Hanover 1998, und Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, New York 2013.

14 So die Composer-Performerin Andrea Neumann, der Neu-Konzeptualist Johannes Kreidler oder der genre-übergreifend wirkende E-Gitarrist Yaron Deutsch, als Gastdozent:innen Mathew Herbert, Alwynne Pritchard, Trond Reinholdtsen, Jennifer Walshe und viele andere.

15 Piekut: *Experimentalism Otherwise*, a. a. O., S. I.

16 Ebd., S. 19.

17 Ebd., S. 11.

18 Piekut richtet den Fokus auf die Situation in New York 1964, die reich an Bruchstellen, Konflikten, Edge Moments ist. Für unser Projekt besonders interessant ist das Kapitel „Murder by Cello“ (in: Piekut: *Experimentalism Otherwise*, a. a. O., S. 140–176) als ein „portrait of the cellist [Charlotte Moorman] within a tangle of relationships that includes composer [John Cage], instrument, collaborator (Nam June Paik), and fleeting artifacts of everyday life“ (ebd., S. 143). Piekut konstruiert ein keineswegs bruchloses Kontinuum zwischen indeterminacy und Fluxus-Praktiken und beschreibt die „contrariness of Moorman’s performance“ (ebd.). Für ihn stellt sich die historische Situation des friktionsreichen Übergangs zwischen Neuer Musik und Fluxus als „strange, twisted, caught up in things“ (ebd.) dar, der sich insgesamt innerhalb der großzügigen angelsächsischen Sphäre *experimentalism* vollzieht.

19 In öffentlichen Hochschulveranstaltungen und im Rahmen des Basler Musikfestivals Zeit-Räume 2021.

20 Letztere Untersuchung, die von Irena Müller-Brozovic durchgeführt und in diesem Bericht nicht ausführlich dargestellt wird, folgt den Ansätzen von Pamela Burnard und Juniper Hill, insbesondere Pamela Burnard: *Musical Creativities in Practice*, Oxford 2012; dies.: *Developing Creativities in Higher Music Education. International perspectives and practices*, New York 2016, und Juniper Hill: *Becoming Creative. Insights from Musicians in a Diverse World*, Oxford 2018.

21 Johannes Kreidler: *Sätze über musikalische Konzeptkunst*, Hofheim 2018, S. 25.

22 Urs Peter Schneider: *Konzeptuelle Musik*, Bern 2016, S. II.

23 Yoko Ono: *GRAPEFRUIT. A book of instructions + drawings by Yoko Ono*, New York etc. 1964, o. P.

24 Nam June Paik, zit. nach Wulf Herzogenrath (Hg.): *Nam June Paik. Werke 1946–1976. Musik – Fluxus – Video*, Köln 21980, S. 49.

25 <https://1000scores.com/about/> (zuletzt aufgerufen am 16. September 2022).

26 Die Kunst und die Persönlichkeit von Ben Patterson figurieren in diesem Projekt als ein zentrales historisches Fallbeispiel.

27 Benjamin Patterson: „Bekenntnis“, in: Jürgen Becker / Wolf Vostell (Hg.): *Happenings. Fluxus, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Hamburg 1965, S. 241.

28 George Maciunas, zitiert nach Achille Bonito Oliva (Hg.): *Ubi Fluxus ibi motus 1962–1990*, Milano 1990, S. 219.

29 George E. Lewis: „In Search of Benjamin Patterson: An Improvised Journey“, in: Valerie Cassel

Oliver (Hg.): *Benjamin Patterson. Born in the State of FLUXUS*, Houston 2012, S. 118–129, hier S. 122.

30 Vgl. auch Christopher E. Williams: *Tactile Paths: on and through notation for improvisers* [2016], <http://www.tactilepaths.net/> (zuletzt aufgerufen am 16. September 2022); ders.: „Anarchiving (in) Ben Patterson’s Variations for Double-Bass“, in: *Journal for Artistic Research* 16, <https://doi.org/10.22501/jar.387316> (zuletzt aufgerufen am 16. September 2022).

31 Lewis: „In Search of Benjamin Patterson“, a. a. O., S. 122.

32 Für Maia gilt nach wie vor Brian Ferneyhough als bevorzugter Performer dieser Komposition.

33 George Maciunas, zit. nach Oliva (Hg.): *Ubi Fluxus ibi motus 1962–1990*, a. a. O., S. 219.

34 Ann Noël in einem Gespräch mit Michael Kunkel, Basel, 18. Mai 2021.

35 Vgl. Oliva (Hg.): *Ubi Fluxus ibi motus 1962–1990*, a. a. O., S. 219.

36 „Heute ist eine ganz andere Zeit als Fluxus. Heute sind die Leute nicht mehr schockiert.“ „Ich finde es seltsam, dass heute noch Fluxus-Leute auftreten und Fluxus ausüben. Es hat nur historisches Interesse.“ Aussagen von Studierenden von *sonic space basel*, 2021.

37 „There are museums, that have Fluxus collections now, but I don’t go to them.“ Ann Noël im öffentlichen Gespräch nach dem Konzert „Birth of Fluxus“, Basel, 18. Mai 2021.

38 Ernst Haeckel: *Die Kalkschwämme. Eine Monografie*, Berlin 1872, S. 471.

39 Piekut: *Experimentalism Otherwise*, a. a. O., S. 19.

40 Nach Adele Clarke sind „Soziale Welten“ „groups of varying sizes that generate a life of their own, for example, a recreation group, an occupation, a theoretical tradition, or even a discipline“. Adele Clarke: *Situational Analysis. Grounded Theory After The Interpretive Turn*, Sage 2018, S. 71.

41 Vgl. Rineke Smilde: „Wie ein Chamäleon! Musikerinnen und Musiker müssen sich heute flexibel den unterschiedlichsten Herausforderungen stellen“, in: *üben und musizieren* 2/2017, S. 6–10.

42 „Das Klavier ist ein Tabu. Es muß zerstört werden.“ Nam June Paik: „Aus einem Interview mit Gottfried Michael Koenig“, in: Herzogenrath (Hg.): *Nam June Paik*, a. a. O., S. 51 f., hier S. 51.

43 Vgl. etwa Pattersons *Three Operas: Carmen* (1990), *Tristan und Isolde* (1961/93), *Madame Butterfly* (1993) oder *Der Meisterspargel von Nürnberg* (1998); die Partituren finden sich in Benedikt Stegmayer (Hg.): *Ben Patterson. event scores*, Berlin 2012.

44 Vgl. das TV-Portrait *Sergey Tanin. Der Pianist, der aus der Kälte kam*, <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-musik/video/sergey-tanin---der-pianist-der-aus-der-kaelte-kam?urn=urn:srf:video:f1f5e237-ee0d-4c12-edef-7d2bbf52242e> (zuletzt aufgerufen am 3. Oktober 2021).

45 Auf meine Nachfrage antwortete Sergey Tanin: „Lieber Herr Kunkel | Danke für Ihre Nachricht. Tatsächlich spielte ich mein Masterrezital am 28. Mai 2021, aber ohne TV-Aufzeichnung. Ich hatte folgendes Programm: G.F. Händel Chaconne G-dur HWV 435, Robert Schumann, Davidsbündlertänze op. 6, Felix Mendelssohn Klaviertrio No. 1 d-moll op. 49 | Beste Grüße Sergey“. Email vom 10. Juni 2022.

46 Vgl. Johannes Kreidler: „Institutionen komponieren. Vorschläge für neue Bedingungen der Neuen Musik“, in: ders.: *Musik mit Musik. Texte 2005–2011*, Hofheim 2012, S. 91–94.

47 Die Indikatoren entstanden in der gemeinsamen Vorbereitung eines Praxis-Labors durch die *Composer-Performerin* und Improvisationsdozentin Andrea Neumann und Michael Kunkel.

48 Siehe Clarke: *Situational Analysis. Grounded Theory After The Interpretive Turn*, a. a. O.

49 Die Resultate von b) wurden von Irena Müller-Brozovic erstmals im Rahmen der Jahrestagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung am 23. September 2022 in Augsburg präsentiert und diskutiert. Eine Veröffentlichung in den Tagungsakten des AMPF und in diversen anderen Organen ist in Vorbereitung.

- 50 In der Spalte „Enabling“ sind einige Faktoren in Bezug auf Pamela Burnard: *Musical Creativities in Practice*, a. a. O., und Juniper Hill: *Becoming Creative. Insights from Musicians in a Diverse World*, a. a. O., angedeutet. Nicht in allen Fällen konnten stabile Zuordnungen erkannt werden.
- 51 Die Anzahl der Indikatoren ließe sich selbstverständlich erweitern.
- 52 Higgins: „intermedia“, a. a. O., o.P.
- 53 Da die Indikatoren nicht medienspezifisch sind, eignen sie sich insgesamt gut zur Untersuchung intermedialer künstlerischer Phänomene aller Art. Auch taugen sie zur analytischen Einführung in intermediale Kunst, wie ihre Anwendung in BA-Kursen an unserer Hochschule und am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel zeigte.
- 54 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2017, S. 127.
- 55 Ebd., S. 123.
- 56 Higgins: „intermedia“, a. a. O., o. P.
- 57 Paraphrase auf ein Zitat von Dick Higgins, im Original lautet es: „the intermedium between painting and shoes.“ Ebd.
- 58 Programmblatt von *Enabling Events*, 28. Mai 2021.
- 59 <https://www.fhnw.ch/plattformen/seilbahn/> (zuletzt aufgerufen am 5. Oktober 2022).
- 60 Aussage von Oliver Rutz, Basel, 23. Juli 2021.
- 61 Siehe <https://blackalpha10.wixsite.com/quarantaene41-1> (zuletzt aufgerufen am 5. Oktober 2022).
- 62 Oliver Rutz: *Quarantäne41*, Projektaushang vor Ort.
- 63 Ebd.
- 64 Ken Friedman / Owen Smith / Lauren Sawchyn (Hg.): *The Fluxus Performance Workbook. A Performance Research e-publication 2002*, <https://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>, S. 48 (zuletzt aufgerufen am 8.3.2023).
- 65 Ebd., S. 42.
- 66 Zit. nach Ben Patterson: *The Lost Tape & The Three Required Music*, LP, Berlin 2018.