



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die „malerische Konzeption“ und der Einfluss von
Aleatorik im Werk von Mary Bauermeister
– im Kontext zu Karlheinz Stockhausens
Kompositionstechnik

Verfasserin

Michaela Geboltsberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Herzlichen Dank an Mary Bauermeister für ihre großartige Unterstützung und an meinen Betreuer, HR Dr. Werner Kitlitschka für seine anregenden Beiträge.

Vielen Dank auch an meine Familie und Freunde, die mich während meiner gesamten Studienzeit unterstützt haben.

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung und Forschungsfragen	4
Forschungsstand	9
Biographie: Mary Bauermeister	13
1. Bildende Kunst – Musik – Komposition	17
1.1 Die serielle Kompositionstechnik	18
1.2 Die „malerische Konzeption“	23
1.2.1 Gruppen und Komplexe nach Stockhausen	25
1.2.2 Needless Needles	31
1.3 Aleatorik	38
1.3.1 Sand-Stein-Kugelgruppe	49
1.3.2 Aleatorik, Serialismus, Zufall?	54
1.3.3 Der Faktor Zeit	56
2. Bildende Kunst und Musik im 20. Jahrhundert – ausgewählte Beispiele im Kontext zu Mary Bauermeister	62
2.1.1 Marcel Duchamp	65
2.1.2 Wassily Kandinsky: theoretische Schriften und Bauhaus	68
2.1.3 Robert Rauschenberg: White Paintings	71
2.1.4 Jackson Pollock: all-over-paintings	75
2.2 Multimedialer Exkurs in Bezug zu Mary Bauermeister	78
2.2.1 Literatur: Hans G Helms: Fa:m' Ahniesgwow	79
2.2.2 Theater: Mary Bauermeister und Karlheinz Stockhausen: „Originale“	86
Schluss	97
Anhang	99
Abbildungen	100
Abbildungsverzeichnis	118
Bibliographie	121
Interview mit Mary Bauermeister	133
Abstract: Deutsch	151
Abstract: English	153
Curriculum Vitae	155

Einleitung und Forschungsfragen

Erstmals streifte ich den Namen „Mary Bauermeister“ während meiner Recherchen zur deutschen Fluxus-Bewegung in Köln. Ihr Atelier wurde zwischen 1961 und 1963 zu einem wichtigen Treffpunkt von MusikerInnen und KünstlerInnen aus den unterschiedlichsten Bereichen und Genres.

Mary Bauermeisters eigene künstlerische Arbeiten standen dabei aber keineswegs im Vordergrund – sie wurden von den hauptsächlich männlichen Künstlerkollegen kaum wahrgenommen. Bezeichnend dafür ist ein Gespräch mit Benjamin Patterson, dem amerikanischen Fluxus-Künstler und Musiker, der sich zu Beginn der 1960er Jahre in Köln und Wiesbaden aufhielt. Patterson konnte sich sehr wohl an das Atelier Bauermeister und die dort stattgefundenen Konzerte, Ausstellungen und Aufführungen erinnern, nicht jedoch an Bauermeisters künstlerisches Werk.¹ Diese Aussage ist jedoch für mich relativ schwer nachzuvollziehen, weil Mary Bauermeisters Arbeiten in mehreren Gruppenausstellungen in ihrem Atelier gezeigt wurden. Diese Werke wurden, wie Heinz Klaus Metzger in einem Interview anführte, zu jener Zeit relativ wenig wahrgenommen.

„Ich glaube, als Künstlerin hat man sie unterschätzt, das habe ich auch getan und lange, lange Zeit ihre weitere Entwicklung gar nicht mehr verfolgt. Ich bin, was Mary Bauermeister betrifft, eigentlich erst wieder wach geworden, weil ich zufällig in Köln war, als dieses Werk „Needless Needles“ in das Ludwig Museum einzog. Und da ging mir ein Licht auf, das ist eine hoch bedeutende Künstlerin, ...“²

Dieses Zitat zeigt deutlich, wie sie zu jener Zeit wahrgenommen wurde – als Organisatorin. Aber welche Spuren haben diese Vorgänge in *ihrem* Werk hinterlassen? Gerade 1961 ist als bedeutendes Jahr in ihrem Schaffen anzusetzen: in der Zusammenarbeit mit ihrem späteren Ehemann Karlheinz Stockhausen entstand die „malerische Konzeption“, eine Partitur für bildende Künstler, wie sie geläufig in der Musik zu finden war. Bauermeister begann ab diesem Zeitpunkt Komposition und bildende Kunst miteinander zu verbinden und einen ganz individuellen Zugang zu diesen beiden Genres zu erforschen. Wie Karlheinz Stockhausen anmerkte, war er sehr überrascht, dass Bauermeister eine Methode, wie sie in der Musik üblich war, auf die

¹ Mündliche Mitteilung von Benjamin Patterson. Das Gespräch fand im Rahmen der Veranstaltung „Future Fluxus“ in Wien, am 17.1.2012 im ORF Funkturm statt.

² Zootzky Videointerview, 2007, S. 3.

bildende Kunst übertrug und dabei mit den gleichen Problemen konfrontiert war wie die Komponisten selbst.³

Obwohl Mary Bauermeister neue Zugänge gefunden hatte, blieb ihr aber in Europa die Anerkennung für ihre Arbeit verwehrt. Erst als sie 1963 nach Amerika ging, um ihre Karriere dort – wie sie selbst sagte – in einer freieren künstlerischen Umgebung fortzusetzen, wurden ihre Arbeiten anerkannt.

Genau an diesem Punkt setzt die folgende Arbeit an: bei einer Verknüpfung von Musik, Komposition und bildender Kunst. Bauermeister bediente sich der seriellen Kompositionsmethode und übersetzte sie in die bildende Kunst, auf sehr ungewöhnliche Weise. Es wurde hier angenommen – und das wurde mir später auch von der Künstlerin bestätigt –, dass ihre größte Auseinandersetzung mit den beiden Genres innerhalb der „malerischen Konzeption“ stattfand. Aus diesem Grund wurde der zeitliche Schwerpunkt auf die Jahre ab 1961 gesetzt, während das Ende der Werkphase offen bleibt. Mary Bauermeister setzte später dieses Ende auf 1971, als sie nach acht Jahren in Amerika ihren Lebensmittelpunkt wieder nach Köln versetzte.⁴

Die Vorgänge im Atelier Bauermeister wurden bereits wissenschaftlich genauer analysiert, genau wie Bauermeisters Werksphase der „Linsenkästen“, aber darüber hinaus stellt sich die Literaturlage als relativ dürftig dar. Obwohl Bauermeisters größte Erfolge aus den Verkäufen der „Linsenkästen“ resultierten, scheint ein intermediärer Zugang, vor allem von Musik und Kunst, in ihrem Œuvre von besonderer Bedeutung zu sein.

Der Begriff der „Intermedialität“ wurde in der folgenden Arbeit aus seiner traditionellen Bezeichnung herausgenommen und versteht sich hier nicht in Bezug zu digitalen Medien, sondern er soll unterstreichen, dass verschiedenste Kunstgenres und -Richtungen miteinander verbunden wurden. Diese Bezeichnung wurde bewusst nicht völlig umrissen und offen gelassen, da aufgezeigt wird, dass sich Mary Bauermeisters künstlerische Leistungen nicht auf eine Kunstgattung beschränken lassen und sie in den unterschiedlichsten Bereichen arbeitete. Schlägt man den Begriff „Intermedialität“ oder „intermediär“ in einem Wörterbuch der deutschen Sprache nach, so stößt man auf die

³ Vgl. Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 167

⁴ Interview Bauermeister 2012, S. 9.

Begriffserklärung „dazwischen befindlich; ein Zwischenglied bildend“⁵, und genau dieser Inhalt soll in Bezug zu Mary Bauermeister und der „malerischen Konzeption“ vermittelt werden.

Mary Bauermeisters Schaffen soll aber keinesfalls nur auf die gemeinsamen Lebens- und Arbeitsjahre mit Stockhausen reduziert werden. Diese Arbeit stellt nur einen Ausschnitt aus einer langen Werkperiode dar. Es soll eine etwa 10-jährige Phase bearbeitet werden, die bisher von der Wissenschaft noch relativ wenig Beachtung fand. Mary Bauermeisters strenge Schemata, die auf seriellen Techniken und aleatorischen Methoden beruhen, können in einen multimedialen Kunstkontext gestellt werden. Obwohl sie keiner Gruppe oder Strömung angehörte, stellt ihre Arbeit einen Baustein in der Prä-Fluxus-Bewegung und der experimentellen Kunst der 1960er Jahre dar. Künstler wie Nam June Paik fanden in ihrem Atelier ihren künstlerischen Anfang, genau wie Bauermeister selbst – nur warum wurde sie von der Kunstlandschaft wieder vergessen?

Eine weitere Frage, die sich in der folgenden Arbeit stellt, ist, wie man die Künstlerin kunsthistorisch aufarbeiten und einordnen kann, wenn sie sich dessen gewissermaßen entzieht? Mary Bauermeisters Œuvre kann keiner Kunstrichtung oder einem eindeutigen Stil zugeordnet werden, wie Werner Schulze-Reimpell in dem Artikel „Außenseiter der Kunstszene“ schrieb.⁶ Aus diesem Grund wird sich die Methode der folgenden Arbeit auf komparative und deskriptive Methoden stützen. Bauermeisters Werke werden in einen Kontext mit Beispielen aus der Musik- und Kunstgeschichte gestellt, analysiert und verglichen. Dadurch werden Inhalte synthetisiert und mit Bauermeisters Methoden in einen Kontext gestellt.

Welche Bedeutung spielte die serielle Kompositionsmethode und das Prinzip der Aleatorik im Werk von Mary Bauermeister? Welche Position kann dabei Karlheinz Stockhausen und der „malerischen Konzeption“ eingeräumt werden? Zur Beantwortung dieser zentralen Fragestellungen stehen einerseits eine kleine Anzahl von Ausstellungskatalogen zu Verfügung sowie die Texte der Kuratorin Kerstin Skrobanek,

⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/intermediaer>, 24.5.2012

⁶ Siehe Schulze-Reimpell 1976, S. 45-52.

die einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung von Mary Bauermeisters Werk leistete; andererseits ist auch ein Blick in den Bereich der Musikwissenschaft essenziell.

Die künstlerische Zusammenarbeit des späteren Ehepaares Bauermeister-Stockhausen nahm vor allem 1962 in einer gemeinsamen Ausstellung in Amsterdam seinen Anfang. Diese Ausstellung stellt Mary Bauermeisters ersten internationalen Erfolg dar. Darüber hinaus bezeugen Werke wie „Music box“ oder „Originale“ das gemeinsame Wirken.

Die ursprüngliche Idee, die gemeinsame Ausstellung als wichtigsten Schwerpunkt an den Beginn der gemeinsamen Arbeit zu stellen, wurde im Laufe der Recherchen wieder verworfen. Denn es wurden zwar neben Mary Bauermeisters bildender Kunst musikalische Werke zu Gehör gebracht, jedoch ohne weiteren Bezug zueinander. Zwei Kunstgenres wurden einander gegenübergestellt, jedoch keineswegs miteinander verknüpft. Eine viel engere Beziehung besteht – wie sich zeigen wird – in der Auseinandersetzung mit der „malerischen Konzeption“.

Die folgende Untersuchung teilt sich im Wesentlichen in zwei große Themenbereiche: Einerseits wird der Zusammenhang zwischen Musik und Kunst in Mary Bauermeisters Schaffen beleuchtet. Dabei werden Begriffe wie „serielle Technik“ und „Aleatorik“ genau umrissen und anhand konkreter Beispiele erklärt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird versucht, Mary Bauermeisters Werke in einen Kontext mit Beispielen aus der Kunstgeschichte zu stellen. Diese Methode stellt sich als wichtiges Instrument heraus, um ihre Arbeiten künstlerisch zu erfassen und Bezugspunkte sowie künstlerische Einflüsse aufzuzeigen.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich außerdem mit einem „multimedialen Exkurs“, wobei zwei Beispiele bearbeitet wurden, die nicht im Bereich der bildenden Kunst zu finden sind, sondern im Umkreis der Literatur und des Theaters bzw. der frühen Performance.

Mary Bauermeister verlegte 1963 ihren Lebensmittelpunkt in die USA, weil sie in der europäischen Kunstlandschaft zu viele Grenzen beobachtete – ihre Kunst wurde in der alten Welt nicht als solche wahrgenommen –, und als sie die Werke von Robert Rauschenberg und Jasper Johns betrachten konnte, wurden ihr diese Grenzen bewusst.

Nach acht Jahren letztendlich doch wieder zurückgekehrt, lebt und arbeitet Mary Bauermeister in der Nähe von Köln. Die Musik und auch die bildende Kunst hat sie nie ganz aufgegeben, wenn auch ihr Zugang ein anderer geworden ist. Denn heute setzt sie sich praktisch mit Musik auseinander, erforscht neue Instrumente und arbeitet weiterhin an Bildern, Skulpturen und Gartengestaltungen.

Forschungsstand

Das Werk von Mary Bauermeister fand bisher unter wissenschaftlichen Aspekten eine eher unzureichende Bearbeitung.

Im Jahr 2011 publizierte die Künstlerin ein biographisches Werk über ihre gemeinsamen Jahre mit ihrem Ehemann und künstlerischen Partner Karlheinz Stockhausen.⁷ Dieser Roman zeigt sehr persönliche Details aus ihrem Leben auf, die sich auch in ihrer Kunst widerspiegeln. Vor allem die Jahre 1961 und 1962, als sie Karlheinz Stockhausen näher kennenlernte, stellte künstlerisch eine bedeutsame Zeit dar. Obwohl der Roman wissenschaftlich gesehen kaum Relevanz besitzt, ist die Quelle ein Bezugspunkt, denn ihre Kunst und ihr Privatleben standen in engem Zusammenhang.

Einen großen Beitrag zur Aufarbeitung von Bauermeisters Werk leistete Kerstin Skrobanek 2010 mit ihrer Dissertation „Die Jacke weiter dehnen, Mary Bauermeisters Aufbruch in den Raum“. Diese Arbeit ist zum heutigen Zeitpunkt bereits fertiggestellt und soll publiziert werden, sie ist jedoch aus diesem Grund nicht öffentlich zugänglich.⁸ Kerstin Skrobanek ist im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen am Rhein kuratorisch tätig und leitete 2010 eine Ausstellung mit dem Titel „Mary Bauermeister. Welten in der Schachtel“. Diese Schau und der Katalog beschäftigen sich mit Bauermeisters erfolgreicher Werkgruppe, den sogenannten Linsenkästen.

Einen kurzen Überblick über Mary Bauermeisters Arbeiten ab den späten 1950ern, als sich ihre künstlerische Laufbahn abzeichnete, über ihre Bilder und Skulpturen bis hin zu ihren Gartengestaltungen der 1980er Jahre, die bisher in keiner Publikation veröffentlicht wurden, gibt der Ausstellungskatalog „Mary Bauermeister. All things involved in all other things“, herausgegeben von der Galerie Schüppenhauer 2004 in Köln.⁹ Die Ausstellung wurde zum 70. Geburtstag der Künstlerin organisiert, und obwohl ich die Lobeshymnen des Kataloges keinesfalls verneinen möchte, stellt sich die Frage nach der wissenschaftlichen Relevanz dieser Quelle. Ausklammern möchte ich dabei Kerstin Skrobaneks Beitrag „Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister“, der sich auf die Werkgruppe der „Needless Needles“ und den musikalischen Einflüssen in ihrem Werk bezieht.

⁷ Siehe Bauermeister 2011.

⁸ Die Autorin bestätigte mir jedoch, dass wir unterschiedliche thematische Schwerpunkte gewählt haben.

⁹ Schüppenhauer/Skrobanek/Bonin 2004.

Eine überaus wichtige Publikation, die sich ausschließlich mit den Vorgängen im Atelier Bauermeister auseinandersetzt, „intermedial, kontrovers, experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister in Köln. 1960-1962“, wurde 1993 vom „Historischen Archiv der Stadt Köln“ veröffentlicht und kann als wertvolle Quelle für die Kölner Prä-Fluxus-Bewegung, die sich ab 1961 in Mary Bauermeisters Atelier in Köln versammelte, angesehen werden.¹⁰ Besonderes wichtig stellt sich dabei die musikalische Avantgarde, vor allem der amerikanische Einfluss des Kreises um John Cage, heraus. Insbesondere David Tudor, La Monte Young und Benjamin Patterson spielten dabei wichtige Rollen. Nam June Paik arbeitete zu jener Zeit an seinen frühen Aktionen, und Hans G Helms las aus seinem literarischen Werk „Fa:m’ Ahniesgwow“. An diesen Beispielen zeigen sich Einflüsse aus unterschiedlichsten Medien, die alle in Bauermeisters Atelier präsentiert wurden.

In dieser Quelle fanden sich Hinweise auf ein Archiv des „Ateliers Mary Bauermeister“. Die Publikation gewann durch die Ergebnisse meiner Nachforschungen noch mehr an Wert: Nach dem Einsturz der Räumlichkeiten des „Historischen Archivs der Stadt Köln“ am 3. März 2009 ist ein Großteil des Materials verlorengegangen bzw. wurde bisher noch nicht geborgen.

Inwieweit das Material des Archivs Bauermeister beschädigt ist, konnten die Mitarbeiter des „Historischen Archivs der Stadt Köln“ nicht beantworten. Es wurde mir jedoch mitgeteilt, dass das Material leider bis auf Weiteres nicht zugänglich ist.

Der Ausstellungskatalog „Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt“, herausgegeben 1986 von Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg, beschäftigt sich mit Köln als Kunst- und Kulturstadt.¹¹ Es wurden dabei Fragen aufgeworfen, die sich mit der künstlerischen Entstehungsgeschichte Kölns befassen: welche Voraussetzungen konnten Köln zu einem internationalen Zentrum für neue Musik machen bzw. wie wirkte sich diese Hegemonie auf andere Kunstgenres aus? Es zeigte sich eine Vormachtstellung zeitgenössischer Musik, wobei dadurch Einflüsse auf andere Kunstmedien unausweichlich schienen. Musikaffine bildende KünstlerInnen wie Mary Bauermeister fühlten sich von dieser Vermischung angezogen und wurden zu einem Teil der Bewegung.

¹⁰ Historisches Archiv der Stadt Köln 1993.

¹¹ Herzogenrath/Lueg 1986.

Aus den 1960er und 1970er Jahren sind einige Kataloge über Mary Bauermeisters Ausstellungen zu finden; während dieser Zeit wurden ihre Arbeiten vor allem in New York in der Galeria Bonino präsentiert.¹² Ihr internationaler Erfolg war während dieser Jahre erkennbar, während am Beginn ihrer Zusammenarbeit, sicherlich die Ausstellung „Karlheinz Stockhausen & Mary Bauermeister, Electronische Muziek & Schilderijen“ von 1962 stand.¹³ Diese Schau stellte den Beginn einer intensiven gemeinsamen Arbeit von Bauermeister-Stockhausen dar, und der Katalog mit Texten von Stockhausen bietet einen unverzichtbaren Bezugspunkt der folgenden Arbeit.

Karlheinz Stockhausens Werk ist musikwissenschaftlich sehr gut aufgearbeitet, und von besonderer Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind die Bände „Texte zur Musik“, die von Stockhausen selbst verfasst wurden.¹⁴ Er nahm die Relevanz von Bauermeisters Werken wahr und legte ihnen eine musikwissenschaftliche Basis zugrunde.

Als bedeutende Sammlung und Überblickswerk von Mary Bauermeisters Arbeiten zwischen 1952 und 1972 stellte sich der Ausstellungskatalog von Maria Velte des Mittelrhein-Museums in Koblenz von 1972 dar.¹⁵ Diese erste Werkschau setzte bei ihren frühen Werken Anfang der 1950er Jahre an, als sie noch das Gymnasium in Köln besuchte, bis zu ihrer wichtigen Phasen der „Linsenkästen“ und ihrer Ausdehnung in den Raum, ihrem skulpturalen Œuvre.

Es können nicht nur literarische Quellen herangezogen werden, denn in einer mehrtägigen Zusammenarbeit mit der Künstlerin konnten wesentliche Punkte herausgearbeitet werden, die sich im Anhang in transkribierter Form befinden. Das von Mary Bauermeister selbst aufgebaute Archiv stellt nach dem Unfall im „Historischen Archiv der Stadt Köln“ die wohl umfangreichste literarische Sammlung „Mary Bauermeister“ dar. Wichtige Zeugnisse des Ateliers Bauermeisters, Fotos, Briefe, Publikationen und originale Notizen, sind darin aufbewahrt.

Ein zentrales Überblickswerk in Bezug zu bildender Kunst und Musik stellt der Ausstellungskatalog „Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des

¹² Kat. Ausst. Galleria Bonino 1965 und Kat. Ausst. Galeria Schwarz Milano 1972.

¹³ Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962.

¹⁴ Stockhausen/Schnebel 1963 und Stockhausen/Schnebel 1964.

¹⁵ Velte 1972.

20. Jahrhunderts“, herausgegeben von Karin von Maur dar.¹⁶ Dabei werden Bezugspunkte der beiden Genres im Kontext des 20. Jahrhunderts aufgezeigt.

Es wird sich im Laufe dieser Arbeit zeigen, dass in Mary Bauermeisters Œuvre Unbestimmtheitsrelationen eine Rolle spielen und auch in gemeinsamen Werken des Künstlerpaares zu finden sind. Aus diesem Grund stellt die Publikation von Holger Schulze „Das Aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert“ von 2008 einen Orientierungspunkt dar.¹⁷

Es bleibt zu hoffen, dass Mary Bauermeisters neuestes Projekt, ihr Wohnhaus und Atelier in ein Museum umzuwandeln und somit der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, schon bald umgesetzt werden kann. Denn dieses Gesamtkunstwerk umfasst Arbeiten aus allen Werkperioden und stellt ein beachtliches Zeugnis ihrer über 50 Jahre andauernden künstlerischen Leistung dar.

¹⁶ Maur 1985.

¹⁷ Schulze 2000.

Biographie: Mary Bauermeister

Mary Bauermeister wurde am 7. September 1934 in Frankfurt am Main als Tochter des Anthropologen Wolf Bauermeister und der Sängerin Laura Bauermeister geboren.

Ab 1946 besuchte sie das Gymnasium in Köln, wobei ihr Zeichenlehrer Günter Ott schon früh ihre künstlerische Begabung erkannte und förderte. Als sie 1954 gemeinsam mit ihrem damaligen Freund Haro Lauhus das Gymnasium vor dem Abitur verließ – ihr Vater hatte sich für seine Tochter das Mathematikstudium vorgestellt –, bewarb sie sich an der Hochschule für Gestaltung in Ulm unter der Leitung von Max Bill. Die Hochschule mit streng konstruktivistischem Gedankengut, die in der Tradition des Bauhauses stand, entsprach aber nicht ihren künstlerischen Vorstellungen. In einem Brief an ihren ehemaligen Lehrer Günter Ott schrieb sie:

„Lieber Herr Ott!

[...] Ein halbes Jahr bin ich jetzt hier [in Ulm] und ein halbes Jahr habe ich gebraucht, um mir ein ganz klares Bild dieser Schule zu machen: Sie ist gefährlich, im wahrsten Sinne des Wortes, für alle die keine überzeugten Konstruktivisten sind, vor allem aber für zu junge Menschen. Ganz langsam rutscht man in die Atmosphäre hier rein und merkt gar nicht, wie sein Horizont immer begrenzter wird, sich immer mehr nur nach einer Richtung ausrichtet. [...] Es kam zu offenen Auseinandersetzungen zwischen Bill und uns [...].

In die engere Wahl für Kunstwerke kommt überhaupt nur Konstruiertes, Mathematisch-„beweisbares“, viereckiges. [...]“¹⁸

Nach nur einem Jahr verließ sie gemeinsam mit ihrem Partner Haro Lauhus die Hochschule in Ulm, und beide gingen an die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk nach Saarbrücken.

Die Zeit in Saarbrücken sollte auch nicht lange andauern, und Mary Bauermeister kehrte 1957 nach Köln zurück und arbeitete dort als freie Künstlerin.¹⁹ Zwischen 1960 und 1962 mietete sie ein Atelier im Haus von Peter Neufert in der Lintgasse 28 in Köln. Gemeinsam mit Haro Lauhus und Cornelius Cardew arrangierte sie dort multimediale Veranstaltungen. Die KünstlerInnen und BesucherInnen ihrer Aufführungen kamen aus

¹⁸ Mary Bauermeister aus Ulm in einem Brief am 4. 4.1955 an Günter Ott, zitiert nach: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 12-13.

¹⁹ dieser Absatz bezieht sich auf: Bauermeister 2011, S. 23-24.

den unterschiedlichsten Bereichen, nicht nur bildende KünstlerInnen, sondern auch MusikerInnen und KomponistInnen sowie LiteratInnen und ArchitektInnen können aufgezählt werden: wichtige Persönlichkeiten wie John Cage, David Tudor und Karlheinz Stockhausen waren dabei anzutreffen – um nur einige Namen der Musikavantgarde zu nennen, genauso wie Nam June Paik, Arnulf Rainer oder Christo. Diese Gruppe von KünstlerInnen erlangte später durch George Maciunas einen Namen – Fluxus –, aber zu diesem Zeitpunkt hielt sich Mary Bauermeister schon nicht mehr in Europa auf.²⁰

Als das Atelier 1960 eröffnet wurde, erhielt die erste Veranstaltung den Titel „Musik-Texte-Malerei-Architektur“. Es zeigte sich also von Anfang an eine interessante Mischung aus verschiedenen Kunstgenres. Bekannt wurde ihr Atelier aber vor allem durch das Contre-Musik-Festival, das eine Gegenveranstaltung zum IGNM-Musikfest (Internationale Gesellschaft für neue Musik) darstellte. Während des Contre-Festivals wurden ausschließlich musikalische Stücke aufgeführt, die von den Kritikern des IGNM-Festivals abgelehnt worden waren.²¹

1961 nahm Bauermeister an einem der „internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt teil und besuchte dabei den Kompositionskurs von Karlheinz Stockhausen. Während dieser Veranstaltung entwickelte Mary Bauermeister die „malerische Konzeption“, eine Partitur für bildende Künstler. Das Schema beruhte auf Stockhausens Denken in Parametern und der seriellen Kompositionstechnik. In Mary Bauermeisters weiterem Schaffen sollte der kompositorische Einfluss noch tiefe Wurzeln schlagen.²²

Mary Bauermeisters erste bedeutende Ausstellung wurde zu einem intermedialen Erfolg, indem zu ihren Werken Musik von Stockhausen und anderen Komponisten abgespielt wurde. Diese erste gemeinsame Schau in Amsterdamer Stedelijk Museum, „Karlheinz Stockhausen & Mary Bauermeister, Electronische Muziek & Schilderijen“, ist Zeugnis einer langen Zusammenarbeit.²³

Die Ausstellung wurde in den Niederlanden im Van Abbemuseum in Eindhoven, im Stedelijk Museum Schiedam und in Den Haag im Groninger Museum gezeigt.²⁴ Die

²⁰ In den Jahren 1961-63, als im Atelier Bauermeister bedeutende Veranstaltungen stattfanden, muss jedoch von einer Prä-Fluxus-Gesellschaft gesprochen werden.

²¹ Bauermeister 2011, S. 25-30.

²² Bauermeister 2011, S. 57.

²³ Bauermeister 2011, S. 76.

²⁴ Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 74-75.

Ausstellung in Amsterdam brachte für Mary Bauermeister auf mehreren Ebenen künstlerische Veränderungen mit sich:

Einerseits wurde sie auf der gemeinsamen Heimreise durch Zufall auf Glaslinsen aufmerksam und auf deren optische Effekte und Verzerrungen, die sie in ihre Werke integrierte. Diese Entdeckung wurde später für ihre Werkgruppe der „Linsenkästen“ von größter Bedeutung.²⁵

Andererseits kam Mary Bauermeister erstmals durch eine weitere Ausstellung im Stedelijk Museum mit der amerikanischen Pop-Art in Berührung, mit Künstlern wie den in Europa noch relativ unbekannten Robert Rauschenberg und Jasper Johns. Sie beschloss Anfang des Jahres 1963 ihre künstlerische Karriere in Amerika weiterzuführen und versetzte ihren Lebensmittelpunkt nach New York. Denn wie sie selbst sagte: „Wo diese Werke Kunst genannt werden, dort muss ich hin.“²⁶

Mary Bauermeisters Werke wurden 1963 erstmals in New York in der Gruppenausstellung „2 sculptors, 4 painters“ in der Galeria Bonino gezeigt. Diese Galerie präsentierte zwischen 1964 bis 1971 drei Einzelausstellungen, wobei die letzten zwei Ausstellungen primär den Linsenkästen gewidmet waren.²⁷

Privat und künstlerisch zeigte sich während dieser Zeit eine große Nähe zu Stockhausen. Nach sechsjähriger Beziehung beschlossen Karlheinz Stockhausen und Mary Bauermeister 1967 zu heiraten. Aus dieser Beziehung gingen zwei Kinder, Julika und Simon, hervor.

Als Mary Bauermeister 1971 die amerikanische Kunstwelt verließ, kehrte sie nach Köln zurück.

Die Ehe von Mary Bauermeister und Karlheinz Stockhausen wurde 1973 wieder geschieden.

Für die folgende Arbeit ist die Zeit ab Mitte der 1970er Jahre nicht mehr relevant, deshalb werden nur noch die wichtigsten Eckdaten und Einzelausstellungen stichwortartig angeführt. Es sind weder Gruppenausstellungen noch größere Bauprojekte oder Gartengestaltungen enthalten.

²⁵ Bauermeister 2011, S. 78.

²⁶ Interview mit Mary Bauermeister, in: Kat. Ausst. Galerie Schüppenhauer 2004

²⁷ Eine genaue Auflistung der Ausstellungen, jedenfalls bis 2004, ist in Schüppenhauer/Skrobanek/Bonin 2004, S. 94-95 zu finden.

1971

Galerie Judith Weingarten, Amsterdam

Galerie Spiegel, Köln

1972

Erste Retrospektive im Mittelrhein-Museum in Koblenz

Ausstellung in der Galleria Arturo Schwarz, Milano

Staempfli Gallery, New York

1974 wurde Tochter Esther geboren, der Vater ist Joseph Halevi

ab 1980

Unterschiedliche Ausstellungen in verschiedenen Galerien in Deutschland und Luxemburg

1990er

Mehrere Ausstellungen in der Galeria Bonino in New York

Galerie Inge Becker, Köln

2004

„All things involved in all other things“, Galerie Schüppenhauer, zu Mary Bauermeisters 70. Geburtstag.

Museum Ludwig in Köln erwarb anlässlich ihres 70. Geburtstages das Nähbild aus der dreiteiligen Werkgruppe „Needless Needles“

2010/2011

Einzelausstellung “Welten in der Schachtel. Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre” im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen am Rhein.

2011

Ihr Buch „Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen“ erschien.²⁸

2012

Einzelausstellung: „Zopf ab“ – Mary Bauermeister in Potsdam im „museum FLUXUS+“

²⁸ Die Daten wurden von Schüppenhauer/Wilhelm/Bauermeister 2011 übernommen, da es sich nach Aussagen der Künstlerin um die aktuellste und umfangreichste Auflistung handelt.

1. Bildende Kunst – Musik – Komposition

„Versuche, Musik zu malen, gibt es vermutlich, seit es Musik gibt. Die Künstler beschreiten verschiedene Wege bei ihren Versuchen, Musik in Malerei zu übertragen.“²⁹

Aber auch umgekehrt können etliche Beispiele gefunden werden, bei denen bildende Künstler sich in Musik ausdrücken.³⁰

In diesem Zusammenhang ist der Ausstellungskatalog, herausgegeben von Karin von Maur, „Vom Klang der Bilder“ interessant; dabei werden Zusammenhänge und wichtige Aspekte von kunsthistorischen und musiktheoretischen Bereichen gegenübergestellt:

Dieter Bogner beschrieb die Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen und MusikerInnen, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Wiener Kunstszene. Er spannte den Bogen bei den ähnlichen Ansätzen von Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky und erläuterte die Annäherung zwischen dem Musiktheoretiker Josef Matthias Hauer und Piet Mondrian, bis hin zur „Wiener Gruppe“, vor allem in Bezug zu Gerhard Rühm.³¹ Christian Geelhaar ging besonders auf den Einfluss der Musik in Paul Klees Schaffen ein.³² Bei Versuchen, Musik durch Farbe in die bildende Kunst zu übertragen, nannte Dietmar Guderian den Musiker und bildenden Künstler Robert Strübin. Dieser Künstler wandte sich zwar durch ein mathematisches Schema beiden Medien zu, jedoch ausschließlich über das Mittel der Farbe.³³

Aber welche Beispiele können festgemacht werden, wenn es nicht darum geht, Musik in die visuelle Kunst zu übersetzen, oder umgekehrt? Wenn nicht das fertige Produkt – nämlich die Musik – in der bildenden Kunst verwendet wird, sondern deren Herstellungstechnik – die Komposition – in die bildende Kunst übersetzt wird? Dann ist man bei Mary Bauermeister angelangt. Wie genau ihre Vorgangsweise sich darstellt und inwiefern ihr Werk in den Kontext der bildenden Kunst eingeordnet werden kann, wird im Folgenden geklärt werden.

²⁹ Dietmar Guderian, Serielle Strukturen und harmonikale Systeme, in: Maur 1985, S. 434.

³⁰ Dabei sei auf das erste Kapitel „Zwischen Musik und Bildender Kunst – Doppelbegabungen“ in: Jewanski/Düchting 2009, S. 13-29 aufmerksam gemacht. Es werden dabei wichtige Beispiele von Musikern als bildende Künstler und bildenden Künstler als Musiker genannt.

³¹ Dieter Bogner, Musik und bildende Kunst in Wien. Konsonanz – Dissonanz – Nomos, in: Maur 1985, S. 346- 353.

³² Christian Geelhaar, Paul Klee, in: Maur 1985, S. 422-429.

³³ Dietmar Guderian, Serielle Strukturen und harmonikale Systeme, in: Maur 1985, S. 434.

Es wird hier sicherlich nicht versucht, eine intermediale kunsthistorische Darstellung zwischen Musik und bildender Kunst zu erarbeiten, oder sich zu weit in den Bereich der Musiktheorie zu begeben. Diese Arbeit wird eine kunsthistorische Abhandlung bleiben, ohne jedoch relevante Einflüsse aus anderen Medien auszuschließen. Es werden Parallelen aufgezeigt und Beispiele angeführt, die einen Bezug zu Mary Bauermeisters Œuvre schaffen, um ihre Werke in einen kunsthistorischen Zusammenhang zu bringen. Dabei wird sich vor allem die serielle Kompositionstechnik in Mary Bauermeisters Schaffen als wichtiger Pfeiler darstellen, die vor allem in einer Zusammenarbeit mit ihrem Partner und späteren Ehemann Karlheinz Stockhausen zu suchen ist. Dieser wichtige Einfluss wird aber auch in ihrem Frühwerk zu finden sein und ist auch in ihrem künstlerischen Schaffen ohne Stockhausen zu beobachten. Der zeitliche Rahmen erstreckt sich dabei von 1961, als sich Mary Bauermeister mit der seriellen Kompositionstechnik auseinandersetzte, bis ca. 1971, als sie nach ihren New Yorker Jahren nach Köln zurückkehrte und der „malerischen Konzeption“ den Rücken zukehrte.³⁴

Aber zuerst müssen einzelne Begriffe genau umrissen werden:

1.1 Die serielle Kompositionstechnik

Der strukturelle Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen; das ist scheinbar wenig (und veranlaßt manche Leute zu der Behauptung, die strukturalistische Arbeit sei „unbedeutend, uninteressant, unnütz“ usw.). Und doch ist dieses Wenige, von einem anderen Standpunkt aus gesehen, entscheidend; denn zwischen den beiden Objekten, oder zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit bildet sich etwas Neues, und dieses Neue ist nichts Geringeres als das allgemein Intelligible ...“³⁵

Die serielle Kompositionstechnik ist ab etwa 1950 als Weiterentwicklung der Zwölftontechnik, die auf Arnold Schönberg und Anton Webern – der die Tradition von Schönberg weiterführte – zurückgeht, zu verstehen. Im Gegensatz zur Zwölftontechnik,

³⁴ Interview Bauermeister 2012, S. 9.

³⁵ Barthes 1996, S. 1.

die ausschließlich Tonhöhen ordnete, ging die serielle Technik noch weiter und bediente sich der Ordnung mehrerer Parameter, wie Klangfarbe und -Dichte, Tondauer, Lautstärke, aber auch Spiel- und Anschlagsarten, die zu Reihen zusammengeschlossen wurden. Der aus dem Französischen entlehnte Begriff, „la série“ bedeutet „Reihe“ und ist ganz unmittelbar so zu verstehen.

Der Anfang des Begriffs des Seriellen ging in der elektronischen Musik in den 1950er Jahren von Deutschland aus, wichtig in diesem Zusammenhang ist das „Studio für Elektronische Musik“, der Kölner Rundfunk, bei dem bedeutende Persönlichkeiten des zeitgenössischen Musiklebens und der Komposition tätig waren; unter ihnen Gottfried Michael König, Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts und Karlheinz Stockhausen. Herbert Eimert, der Gründer dieses Studios, und Hans Ulrich Humpert sprechen in dem „Lexikon der elektronischen Musik“ davon, dass die synthetisch hergestellte Musik zu jener Zeit Teil des Seriellen war, sogar als das Serielle schlecht hin verstanden wurde. Die Reihe war das Eigentliche, das Absolute.³⁶ Diese Behauptung manifestierte sich vor allem in der Auseinandersetzung mit der elektronischen Musik, da es dabei möglich wurde, serielle Techniken in reinster Form umzusetzen. Die elektronische Musik machte es möglich, einzelne Parameter in einer Exaktheit zu messen, wie sie in der instrumentalen kaum möglich gewesen wäre.

Paul Gredinger – selbst am elektronischen Studio in Köln tätig – holte bei der Beschreibung des Seriellen weiter aus und begann bei Anton Webern anzusetzen.³⁷ Webern forderte ein Maßsystem in der Komposition, eine mathematisch nachvollziehbare Einordnung von Parametern. Es wird jedoch betont, dass Webern zwar nicht in serieller Technik komponierte, aber die Weichen dafür stellte. Er arbeitete gemeinsam mit Werner Meyer-Eppler, einem wichtigen Wegbereiter der elektronischen Klangsynthese, und Karlheinz Stockhausen im Geiste von Anton Webern und Arnold Schönbergs Zwölftonmusik. Von besonderer Bedeutung in der elektronischen Musik, war die Arbeit mit dem Magnetophon.³⁸ Diese Technik ermöglichte es, bestimmte Eigenschaften, wie Zeit und Schallstärken, technisch genau messen zu können. Diese Vorgehensweise fand sich auch in der seriellen Technik wieder, die jedoch noch weiter

³⁶ Vgl. Eimert/Humpert 1973, S. 307-308.

³⁷ Der folgende Abschnitt bezieht sich auf: Gredinger 1955, S. 36-41.

³⁸ Der Begriff „Magnetophon“ wurde erstmals 1935 für das erste Tonbandgerät – ein Magnetbandgerät – benutzt. siehe: Eimert/Humpert 1973, S. 197.

ging und auch andere Parameter miteinschloss. Die serielle Technik bedingte eine Gleichsetzung aller Tonelemente und -Eigenschaften, indem diese in eine Skala eingetragen wurden und durch Zahlenproportionen und Reihengesetzen aufeinander bezogen und zusammengefügt wurden.³⁹

Als wichtiger Bestandteil der seriellen Technik stellt sich somit die Reihe heraus – ein Ablauf von mehreren gleichberechtigten Einzelelementen.

Paul Gredinger erörterte den Begriff der Reihe, der in der seriellen Technik verankert war, weil alle Charaktere in ihre einzelnen Eigenschaften zerlegt wurden. Diese wurden in eine strenge Ordnung gebracht, und durch ihre planmäßige Anordnung entstand eine Systematik, oder Textur. „Ihre Formulierung [Anm. der Elemente] ist eine Formel, eine musikalische Struktur-, besser noch Texturformel. Sie hat meist das Aussehen einer Reihe.“⁴⁰

Gottfried Michael Koenig beschrieb das Zustandekommen einer Reihe: „die Einzelwerte eines jeden Parameters (verschiedene Tonhöhen, Lautstärken, Zeitdauern usw.) werden mit Ziffern versehen und gehorchen im allgemeinen der Dodekaphonieregel, daß kein Wert ausgelassen aber auch keiner wiederholt werde, ehe nicht alle benutzt wurden.“⁴¹

Die Reihe setzte also eine Gleichsetzung von Elementen und deren Werten und Funktionen voraus.⁴² Parameter wurden auf eine Ebene gebracht und durch Zusammensetzung zu einem musikalischen Werk vereint.

Weiters bediente sich Paul Gredinger bei der Definition der Reihe dem Begriff der Gesetzmäßigkeit – indem er schrieb, dass sie Zeitgesetz, generierendes Proportionsgesetz⁴³ und Lebensgesetz der Musik war, sie stellte einen Maßstab einer Ordnung dar. Durch das Zusammenfügen von Reihen wurden Strukturen geschaffen, die auf mathematischer Ordnung und rechnerischem Maß beruhen.⁴⁴

Karlheinz Stockhausen definierte die treffende Umschreibung der Reihe:

³⁹ Vgl. Gredinger 1955, S. 37.

⁴⁰ Gredinger 1955, S. 37.

⁴¹ Koenig 1991, S. 160.

⁴² Vgl. Dibelius 1984, S. 340.

⁴³ Er verwendet den Begriff generierend, in dem Sinne, dass ein Komponist sich offen halten kann, bestimmte Reihen, die zwar durch eine genau Einteilung und Strukturierung zustande kommen, aber trotzdem nicht „richtig“ klingen, selbst zu verändern und kompatibel zu machen.

⁴⁴ Vgl. Gredinger 1955, S. 36-41.

„Das Reihenprinzip besagt allgemein so viel, daß für eine Komposition eine begrenzte Auswahl von verschiedenen Größen getroffen wird; daß diese Größen proportionsverwandt sind; daß sie in bestimmter Folge und in bestimmten Intervallabständen angeordnet sind; daß diese Reihenauswahl für alle Elemente getroffen wird, mit denen komponiert werden soll; daß aus diesen ‚Urreihen‘ weitere Reihenfolgen übergeordneter Gestalten komponiert werden, die wiederum reihenvariiert sind; daß die Proportionen der Reihe das umfassende Strukturprinzip des zu komponierenden Werkes sind und ihm die notwendige formale Konsequenz verleihen soll.“⁴⁵

Als Karlheinz Stockhausens Grundgedanke wäre somit der einzelne Ton zu betrachten, den er in gleichberechtigte Parameter teilte, wie Höhe, Klangfarbe, Dauer usw.; als überaus wichtig erscheint dabei der Aufbau von musikalischer Ordnung, die wiederum auf der Kombinatorik der einzelnen Parameter zu Strukturen beruhte.⁴⁶

Bei der Erläuterung der seriellen Kompositionstechnik muss die Frage gestellt werden: Wie entsteht ein Ton bzw. aus welchen Eigenschaften setzt er sich zusammen? Denn ein Ton und auch jedes Geräusch ist ein Zusammenspiel mehrerer Parameter. Wenn also diese Parameter getrennt voneinander betrachtet werden und wieder zusammengesetzt werden, entstehen unvorhersehbare klangliche Momente, die Reihen, und daraus können wiederum Strukturen entstehen. Darüber hinaus muss man sich fragen, inwieweit eine völlige Gleichberechtigung überhaupt gegeben sein kann. Es scheint keine völlige Gleichstellung von Parametern von Interesse zu sein, sondern deren Zusammensetzung ohne logische Nachvollziehbarkeit.

Die serielle Kompositionstechnik beruht also auf einem strengen Schema, das sich einer Aufsplitterung von Elementen in Parameter bedient. Durch statistische oder aleatorische Verfahren wurden diese Parameter permutiert, und es entstanden Handlungsketten. Diese Methode kann als sehr strenge Technik bezeichnet werden, denn sie stellt eine durchkonstruierte Vorgehensweise dar und bedingt ein unmittelbares Denken in Parametern. Der Interpret hatte dabei kaum persönlichen Handlungsspielraum, und für den Hörer scheinen sich diese Werke einer logischen Nachvollziehbarkeit zu entziehen.

⁴⁵ Stockhausen/Schnebel 1963

⁴⁶ Vgl. Stegen 1981, S. 185.

Für Paul Gredinger bedeutete Musik eine Verbindung zwischen Tonhöhe, Schallstärke und Zeit. Wobei er die Proportion „Zeit“ besonders herausgreift und von der einzig wahrnehmbaren Wirklichkeit spricht, die immer auch in allen anderen Parametern enthalten ist.⁴⁷ Denn Zeit ist unumgänglich, vor allem in der Musik – und wie Mary Bauermeister in ihren Werken damit umgeht, wird sich im Kapitel „Parameter Zeit“ noch zeigen.

Welche Bedeutung die serielle Technik in Bauermeisters Œuvre spielte und wie sie diese Methode zu instrumentalisieren wusste, zeigt sich im anschließenden Kapitel anhand der „malerischen Konzeption“, die zuvor noch genauer umrissen werden muss.

⁴⁷ Vgl. Gredinger 1955, S. 36-41.

1.2 Die „malerische Konzeption“

Als Mary Bauermeister 1961 an einem der „internationalen Ferienkurse für neue Musik“ in Darmstadt teilnahm, der von Karlheinz Stockhausen geleitet wurde, entwarf sie eine Partitur, die ihr weiteres künstlerisches Schaffen beeinflusste.⁴⁸ Sie konstruierte eine Handlungsanweisung für bildende Künstler, „eine Partitur für ein „gesamtsinnliches“ Werk“⁴⁹ – wie sie selbst schrieb –, und nannte diese „malerische Konzeption“ (Abb. 1). Dieses rasterförmige Modell stellte eine Anweisung dar, die nicht nur im Bereich der Komposition und Musik gebraucht werden konnte, sondern vor allem auch in der bildenden Kunst und in anderen Genres, wie in Geruchs-, Tast-, Wort- und Raumkunst.⁵⁰

„Ich wollte die serielle Kompositionstechnik zunächst auf die bildende Kunst übertragen, denn man konnte ja nicht nur jedem Ton verschiedene Eigenschaften wie Lautstärke und Klangfarbe zuschreiben, sondern auch jedem Material. Es konnte spitz oder stumpf sein, fest oder flüssig, matt oder glänzend [...]. Durch die Kombination der optischen und klanglichen und vieler weiteren Elemente entstanden wieder neue Muster, und dann erweiterte ich meine Partitur in eine Konzeption für alle Sinne.“⁵¹

In der seriellen Kompositionstechnik war es möglich, verschiedene Eigenschaften von Tönen individuell zu beobachten, z.B. in ihrer Klangfarbe, Lautstärke, Länge usw., und genau dieses Prinzip übersetzte Mary Bauermeister auf eine visuelle Ebene.

Der Inhalt der „malerischen Konzeption“ war also nicht die Darstellung von Musik mit visuellen Mitteln, sondern die serielle Kompositionstechnik auf die bildende Kunst zu übertragen.⁵²

Mary Bauermeister verwendete bei der Erläuterung der „malerischen Konzeption“ den Begriff „Parameter“ als Faktor, der alle Elemente (optisch oder akustisch) auf eine gleichberechtigte Ebene bringen sollte. Solche Konstanten beinhalteten Eigenschaften wie Frequenz, Intensität, Volumen, Zeit, Material etc., die jeweils in 5 Grade unterteilt wurden, z.B. den Parameter Volumen; „Eins“ steht für die kleinste oder flachste

⁴⁸ Weitere Teilnehmer des Kurses waren: Kurt Schwertsik (Österreich), Michael von Biel (Deutschland), Jack Brimberg (USA), Aldo Clementi (Italien), Makoto Shinohara (Japan), in: Kurtz 1988, S. 153-154.

⁴⁹ Bauermeister 2011, S. 57.

⁵⁰ Vgl. Bauermeister 2011, S. 57-58.

⁵¹ Bauermeister 2011, S. 57-58.

⁵² Vgl. Kerstin Skrobanek, Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister, in: Schüppenbauer/Skrobanek/Bonin 2004, S. 33

räumliche oder flächige Ausbreitung, wobei „Fünf“ als größte oder höchste festgelegt war.

Diesen Parametern, die vertikal auf einen Raster eingetragen wurden, standen fünf horizontale Spalten gegenüber. In jede horizontale Spalte wurde eine Zahl von 1-5 eingetragen, die durch ein aleatorisches Prinzip ausgewählt wurde, wobei jede Zahl nur ein Mal pro Spalte verwendet werden durfte. Diese Zahl gab den Grad der Parameter an, also 1-5. Jede vertikale Spalte musste, durch Zusammenzählen der durch Zufall ausgelosten Zahlen, die gleiche Summe ergeben.⁵³

Als Mary Bauermeister die „malerische Konzeption“ entwickelte, begann sie, die serielle Kompositionstechnik aufzugreifen.⁵⁴ Von entscheidender Bedeutung war eine Erweiterung ihres Denkens in Parametereinheiten. Sie konstruierte ihre Bilder in einer Partitur, genauso wie ein Komponist seine Stücke komponiert. Dabei teilte sie alles Visuelle in Parameter ein, das heißt z.B. Frequenz, Volumen, Zeit, Ort, Proportion usw. Durch das aleatorische Zusammenstellen der einzelnen Parameter zu einer Serie entstanden Handlungsanweisungen, die sie ausführte. Das strenge Prinzip der seriellen Technik, ließ dem Interpreten also wenig freien Handlungsspielraum. Die Zusammensetzung der einzelnen Parameter zu Serien beruhte auf dem aleatorischen Prinzip, und diese Technik setzte eine Zurücknahme der persönlichen Ausdrucksweise der Künstlerin voraus.

Anhand des Werkes „Rotes Reliefbild“ (Abb. 2) erklärte Mary Bauermeister ihre Anwendung der Partitur:

„ Zuerst habe ich mein Schema genau ausgearbeitet, also meine Partitur. Dabei habe ich mich für fünf Grade entschieden – diese Zahl habe ich frei gewählt – während der *fünfte* Grad die größte und der *erste* die kleinste Stufe darstellt. Wenn ich diese Zahl nun beispielsweise auf ein Format beziehe, so bedeutet es, dass *Fünf* ein normales Format darstellt, für mich heißt es ein Quadrat und *Eins* ein extremes, also nur ein langer Streifen. Danach wird die Farbe ausgewählt, wenn mir meine Partitur die Farbe *Rot* angibt, halte ich mich daran. Danach wird die Oberfläche behandelt, die „malerische Konzeption“ gibt mir nun auch den Grad vor, ob ich den nächsten Schritt flach oder skulptural ausführen soll. Dabei gibt es wieder fünf unterschiedliche Grade. So werden alle Anweisungen ausgeführt. Ich bin also als ausführende Künstlerin keineswegs frei in meinen künstlerischen Entscheidungen.

⁵³ Anmerkungen siehe Abb. 1.

⁵⁴ Der gesamte Absatz bezieht sich auf das Interview Bauermeister 2012, S. 5-6.

Die „malerische Konzeption“ wird angefertigt, bevor ich ein Werk beginne, ich habe aber dabei keine fixe Vorstellung wie es aussehen wird. Ich bekomme lediglich Handlungsanweisungen von meiner Partitur, wie ich es ausführen muss.

Das Werk stellt genau einen Moment dieser „malerischen Konzeption“ dar, einen Schritt der Partitur.“⁵⁵

Karlheinz Stockhausen bezog sich in einem Text des Kataloges der gemeinsamen Ausstellung im Stedelijk Museum genau auf diesen Punkt. Er zeigte sich sehr überrascht von Mary Bauermeisters Methode, sich der kompositorischen Herstellung zu bedienen und sie in die bildende Kunst zu integrieren. Er sprach davon, dass beachtliche Analogien bestehen zwischen Problemen der visuellen Kunst und der damaligen zeitgenössischen Komposition.⁵⁶

Stockhausen teilte Bauermeisters Werke der gemeinsamen Ausstellung unterschiedlichen Kategorien zu, wobei er sich dabei musikalischer Termini bediente, um den engen Zusammenhang beider Medien in ihrem Werk sichtbar zu machen:⁵⁷

1.2.1 Gruppen und Komplexe nach Stockhausen

Gruppenformen

1. Punktuelle Form

Punktuelle Formen waren laut Stockhausen jene Zustände, bei denen alle Einzelelemente gleichberechtigt nebeneinander stehen. Für ihn stellten die einzelnen Punkte jeweils Töne dar, die jedoch soweit für sich selbst blieben und sich zu keiner Struktur verbanden, obwohl solche Einzelelemente dazu neigten, sich zu einer größeren Form zusammenzuschließen. Er verglich diese Technik mit der punktuellen Musik und nannte als Beispiel Mary Bauermeisters „Pünktchenbilder“ (Abb. 3a).

Die punktuelle Satztechnik ging davon aus, dass jeder Einzelton für sich steht, der Formverlauf bzw. die Kombination von Einzeltönen wurde nicht berücksichtigt. Eine Planung von Ergebnissen war somit nicht möglich und kein Ordnungssystem

⁵⁵ Interview Bauermeister 2012, S. 6-7.

⁵⁶ Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 167

⁵⁷ Die folgenden Aufzählungen beziehen sich auf: Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 167

nachvollziehbar. Sehr häufig ergab sich der Eindruck einer beliebigen oder willkürlichen Anordnung, ohne formale Gestaltung.⁵⁸ Besonders wichtig stellte sich dabei eine Beziehungslosigkeit, ohne Berücksichtigung auf melodische Angaben dar, sondern lediglich eine Beziehung von Ton zu Ton zu gestalten.

Aber ist bei Mary Bauermeister in dem oben genannten Beispiel, „Pünktchenbilder“, gerade diese Vorgehensweise nicht anders zu finden? Ich stimme insofern mit Stockhausen überein, dass Bauermeister in einem ersten Schritt wahllos Farbpunkte über den Bildgrund verteilt, in der ästhetischen Technik des Drip-Paintings bzw. der punktuellen Form. Wenn man wie Stockhausen davon ausgeht, jeder Farbpunkt entspreche Tönen, so gewinnen die einzelnen Punkte eine unabhängige Funktion und werden in Mary Bauermeisters Werken zum eigentlichen Bildthema erhoben, nicht zuletzt durch ihre raumlose Anordnung in größeren Massen. Genau diese Punkte waren auch in der punktuellen Musik von Bedeutung, jeder Punkt steht also für sich, ohne Beziehung zu größeren Strukturen oder Themen aufzunehmen.

Der problematische Aspekt, den Stockhausen nicht in seinen Erläuterungen aufnahm, war die weitere Vorgehensweise Bauermeisters: Sie legte in einem zweiten Arbeitsschritt über diese zufällige Struktur eine Schicht von bewusst gesetzten Punkten. Auf den ersten Blick schien also die Struktur der „Pünktchenbilder“ akzidentiell, bei genauerer Betrachtung zeigte sich eine sorgfältig ausgewählte Platzierung der einzelnen Punkte. Aus diesem Grund gab Max Bill diesen Werken den Namen „konstruktiver Tachismus“⁵⁹ (Abb. 3b).

2. Gruppenform

Gruppenformen sind Einzelelemente, die sich zu höheren Strukturen zusammenfügen, wobei diese größeren Kategorien gleichberechtigt bleiben sollen.⁶⁰ Dabei wurde unterschieden zwischen *Materialgruppen*, wie z.B. Strohhalmen und Textilem, oder Sand und *Formgruppen*, wie Punkten, Linien oder Mischgruppen dieser Elemente. Als Beispiel kann das Werk „Rechts draußen mit Runde Gruppe – zersprengt und in Bewegung“ angeführt werden (Abb. 4).

Indem die Bearbeitung der Einzeltöne als übergeordnetes Mittel aufgegeben wurde, zugunsten einer Gesamtwirkung, wurde vorausgesetzt, dass Beziehungen zwischen den

⁵⁸ Vgl. Stegen 1981, S. 197.

⁵⁹ Vgl. Interview mit Mary Bauermeister 2012, S. 8.

⁶⁰ Man könnte hier auch von Reihen oder Serien sprechen.

einzelnen Elementen von Bedeutung wurden. Durch die Bildung von Gruppen, deren Bezugnahme aufeinander vorausgeht, zeigte sich ein Schwerpunkt auf dem Gesamten und den formalen Beziehungen und Zusammenhängen dieser Gruppen. Das Einzelne wurde zugunsten von Gruppenkompositionen aufgegeben.

Der unvorhersehbare Zufall, der durch die aleatorische Permutation der einzelnen Elemente entstand, entzog sich in der punktuellen wie in der Gruppenform beinahe vollends der Kontrolle des Interpreten und des Komponisten. Stockhausens Problem mit der punktuellen Technik sowie mit der Gruppenform war die nicht nachvollziehbare Konzeption, d.h. der permutierten Zusammensetzung der einzelnen Elemente.

„Der Verzicht auf die Realisierung einer Klangvorstellung erweckte beim Hörer den Eindruck völliger Willkür, da die Zahlenorganisation, auf der das Werk beruhte, nicht als Ordnungssystem wahrnehmbar wurde. Stockhausen selbst wird sich der Notwendigkeit formaler Gestaltung bewußt.“⁶¹

Geht man nun, wie Gudrun Stegen, davon aus, Stockhausen experimentierte mit formaler Gestaltung, erscheinen beide Formen als gescheitert, da beide nicht den Zweck erfüllen, eine einheitliche Konzeption nachvollziehbar, also hörbar zu machen.⁶²

3. Statistische Form

Die statistische Form ist eine Mischform der Gruppenform und der punktuellen Form. Es bestanden einerseits Kollektive, wobei jedes Einzelelement für sich stand, das Dargestellte konnte aber auch in der Gruppe als Kollektiv betrachtet werden. Karlheinz Stockhausen führte unter diesem Punkt als Beispiel Mary Bauermeisters „Strohhalmbilder“ an (Abb. 5).

Die statistische Form wurde in der Literatur mit Aleatorik in Verbindung gebracht und wie Werner Klüppelholz schrieb: „Statistisch ist, im seriellen Sprachgebrauch dieser Zeit, synonym mit aleatorisch.“⁶³ Der Zusammenhang zwischen statistisch und

⁶¹ Stegen 1981, S. 197.

⁶² Vgl. Stegen 1981, S. 210-211.

⁶³ Klüppelholz 1995, S. 43.

aleatorisch ging jedoch im Wesentlichen auf Werner Meyer-Eppler zurück, der den Ausdruck „Alea“ bei der Verwendung von statistischen Methoden gebrauchte.⁶⁴

Innerhalb dieser drei Formen zeigte Karlheinz Stockhausen auf, inwiefern Einzelelemente stehen bleiben bzw. sich zu Gruppen zusammenschließen konnten. Er bediente sich dabei einer Ent-hierarchisierung aller Elemente, eine Gleichordnung wurde dabei angestrebt.

Stockhausen zeigte weitere Kombinationen auf, wie sie in der Musik und bei Mary Bauermeisters Werken zu finden waren.

Kompositionen

1. Determinierte Form:

Stellte die klassische Komposition dar und wurde von Stockhausen nicht näher erläutert.

2. Variable Form:

Es soll eine Unbestimmtheitsrelation geschaffen werden, indem fixierte Maße und Proportionen durch unbestimmte Elemente erweitert wurden (Abb. 6a/b). In den Magnetbildern wurde der Betrachter aufgefordert, interaktiv Platten auf unterschiedliche Weise zusammenzustellen. Auch die Strohhalmbilder können in diese Kategorie eingeordnet werden, da sie durch die Bewegung des Betrachters ihre Form und Farbe leicht changieren und sich veränderten. Diese Gruppe führte eine Variabilität ein, indem Gebrauch von begrenztem Zufall gemacht wurde.

3. Vieldeutige Form:

Durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Elemente wurden mehrere Verbindungen von gleicher Gültigkeit erzeugt. Der Betrachter wurde selbst Teil des Werkes, indem sie/er miteinbezogen wurde⁶⁵ (Abb. 7). In den Quarzlampebildern zeigten sich, je nach Lichtsituation, völlig unterschiedliche Bilder.

⁶⁴ Vogel 1997, S. 198, FN 3.

⁶⁵ Der gesamte Absatz bezieht sich auf: Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 167-168.

Das Publikum erhielt dabei einerseits eine wichtige Position, andererseits beruhte ein Teil des Werkes auf zufälligen Erscheinungen. Gudrun Stegen schrieb, dass die Form aufgelöst und zerstört wurde, indem eine Willkür auf formaler Ebene vonstattenging.⁶⁶ „*Vieldeutig* heißt, daß Teilformen oder gar die Gesamtform dem Interpreten, dem Lesenden und auch dem Hörenden mehrere von Komponisten bezeichnete Deutungen zulassen.“⁶⁷ Das heißt auch, dass sich jede Aufführung anders gestaltet, keine Variante glich der anderen.

Karlheinz Stockhausen sprach, vor allem in Bezug zu Mary Bauermeisters Arbeiten, sehr häufig von Strukturen, die durch die Zusammensetzung mehrerer Gruppen entstanden, doch wie definierte er diese? In der Musik stellen diese Gruppen verbundene Reihen dar, aber wie können dabei Parallelen zu Bauermeister gezogen werden?

Mary Bauermeister bildete Einzelelemente, die zum Teil für sich stehen blieben, ließ sie aber auch zu Gruppen verschmelzen, wobei aber das Element als Einzelnes bestehen bleiben konnte. Insofern wurden auch Beziehungen innerhalb der Gruppen und der Einzelelemente wichtig, die sich entweder zusammenschlossen oder sich gegenseitig abstießen. „An unlimited process of ordering takes place here, an ordered relating of mind and material, and in such a manner that the process of creating and the process of experiencing are brought into correlation.“⁶⁸ Als Beispiel für diesen Zusammenschluss von Einzelelementen zu Gruppen, die aber auch selbstständig wahrgenommen werden konnten, ist das Werk „Felder und Zentren“ (Abb. 8) zu verstehen.

Karlheinz Stockhausen schrieb, dass Mary Bauermeister nicht versuchte, Serien zu schaffen, sondern jedes Werk für sich stehen ließ.⁶⁹ „Typisch ist für die Arbeiten von Mary Bauermeister, daß sie nicht „den Stil“, jenen an Motiven, Techniken, Routinen, Materialsondierungen erkennbaren Personalstil sucht, sondern jegliche bildnerisch Materie (ob gefunden oder künstliche hergestellt) ... „komponiert“ und dadurch immer

⁶⁶ Vgl. Stegen 1981, S. 226.

⁶⁷ Karlheinz Stockhausen, Musik und Graphik, in: Stegen 1960, S. 22.

⁶⁸ Géza Perneczky, IT IS PERHAPS NOT COINCIDENTAL... in: Kat. Ausst. Galeria Schwarz Milano 1972, S. 105.

⁶⁹ Vgl. Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962,[keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 169.

wieder bewußt macht, daß es einzig und allein darauf ankommt, wie solches Material in Beziehung gebracht ist.“⁷⁰

Wibke von Bonin bezog sich ebenso auf Stockhausens Artikel im Katalog der Ausstellung im Stedelijk Museum: Mary Bauermeister schuf keine Serien, sondern Kompositionen, die unwiederholbare Zustände und Prozesse manifestieren. Jedes Einzelement konnte auf die Umgebung und das Ganze bezogen werden.⁷¹

Wobei Wilfried Dörstel über Mary Bauermeisters Arbeit notierte, dass dem Betrachter schnell klar werde, was in ihrem Werk von Bedeutung ist; er spricht von Relationen, Nachbarschaftselementen und Verknüpfungen. Sie verband Einzelemente mit punktuellen – immer in Relation zu den Systemen und Komplexen, die sie bildeten. Sie setzte Einzelemente, die sich zu keiner höheren Struktur verbanden, in Beziehung zu größeren Komplexen. Diesen Einzelementen wurden größere Gliederungen entgegengesetzt, die Wilfried Dörstel „weißes Rauschen“ nannte.⁷² Somit wurde eine Verbindung zur elektronischen Musik hergestellt, denn dabei stellt der Sinuston den einfachsten Schwingungsvorgang dar, und dessen Gegenteil ist das „weiße Rauschen“ – die komplexeste Form, bei der sich Schwingungskurven vielfach überlagern.⁷³ Der Sinuston bezeichnet sozusagen den kleinsten und reinsten Nenner eines Tones in der Musik, der nur synthetisch hergestellt werden kann. Paul Grelinger nannte den Sinuston auch den kleinstmöglichen, neutralsten spektralen Ausschnitt eines Tones.⁷⁴

Diese Interpretation scheint sich mit der von Karlheinz Stockhausen zu überschneiden, denn einerseits wird auf den Zusammenhang zwischen Mary Bauermeisters Werken und Musik hingewiesen, andererseits wird Bezug genommen zu Reihen und deren Zusammensetzung.

Was aber war nun Karlheinz Stockhausens Ziel dieser Zuordnung von Bauermeisters Werken zu musikalischen Bezügen? Wenn man davon ausgeht, Stockhausen habe sich

⁷⁰ Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962,[keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 169.

⁷¹ Wibke von Bonin, Mary, von Null bis Unendlich. in: Schüppenhauer/Skrobaneck/Bonin 2004, S. 9.

⁷² Wilfried Dörstel, Die Zehntausend Wesen haben ihre eigentümliche Struktur, aber sie formulieren sie nicht. in: Schüppenhauer/Skrobaneck/Bonin 2004 S. 46.

⁷³ Vgl. Dibelius 1984, S. 101.

⁷⁴ Grelinger 1955, S. 36-41.

bei der Disposition von Mary Bauermeisters Arbeiten auf die gruppenspezifische Einordnung gestützt, so scheint das eine logische Folgerung zu sein. Er benutzte musikalische Termini, mit deren Hilfe er den engen Zusammenhang zwischen Komposition und bildender Kunst unterstrich. Er schrieb von Elementen, die bei Mary Bauermeister einzelne Punkte oder bildnerische Mittel darstellten, für ihn aber Töne und Klänge bedeuteten. Wenn sich solche Einzelelemente zu höheren Gruppen zusammenschlossen, könnte man auch von musikalischen Reihen sprechen, die durch das aleatorische Prinzip aneinandergefügt werden.⁷⁵

„Ich habe durch ihn [Stockhausen] vor allem strukturiertes Denken gelernt und er hat durch mich einen Anstoß bekommen, seine strengen Schemata zu lockern, eine gewisse Freiheit in sein Werk zu bringen.

Das heißt, ich habe seine Arbeitsweise aufgelockert und ich habe durch ihn Struktur gelernt. Es war also ein Prozess des Gebens und Nehmens, eine gegenseitige Beeinflussung, es gab sozusagen einen Austausch verschiedener Zutaten. Eine andere Zutat, die ich von Stockhausen mitgenommen habe, ist eine genaue Auseinandersetzung mit jedem einzelnen Werk, also wie ein Komponist sehr lange an einem Werk zu arbeiten, sehr überlegt und durchdacht an Partituren zu schreiben – diese Handlungsweise habe ich in der bildenden Kunst verwendet. Davor habe ich sehr viel gemalt, jeden Tag mehrere Werke. Ich begann nun mehr Zeit in ein Werk zu investieren, es durchzuarbeiten, somit fing ich eher an wie ein Musiker zu arbeiten, mit durchgearbeiteten Partituren.

Ich brachte also strukturierende Prozesse in meine Kunst, das ist ganz klar bei der „Needless Needles-Tuschezeichnung“ zu erkennen. Dieses Modell habe ich sicherlich von der Musik gelernt.“⁷⁶

Obwohl in diesem Zusammenhang die Tuschezeichnung dieser Serie von größter Bedeutung ist, werden hier die beiden anderen Werke – der Linsenkasten und das Lichtkastenwerk – auch beschrieben und erklärt, weil sich deren Gedankenkette als überaus wichtig herausstellt; ich werde dabei chronologisch vorgehen:

1.2.2 Needless Needles

Ein Beispiel für die Anwendung der „malerischen Konzeption“ fand sich bei Mary Bauermeister in ihrer dreiteiligen Werkgruppe „Needless Needles“ von 1964 (Abb. 9a, 9b, 9c). Die Gruppe besteht aus dem Lichtkastenwerk, das zur Kategorie der Nähbilder

⁷⁵ Vgl. Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 167-168.

⁷⁶ Interview Bauermeister 2012, S. 9-10.

gezählt wird, dem Linsenkasten und einer Tuschezeichnung. Alle drei Werke wurden aber unter dem gleichen Titel zusammengeschlossen, wobei ihre Inhalte variieren und Mary Bauermeister sich dabei unterschiedlichen Materialien und Instrumenten bedient. Sie verwendete beispielsweise einerseits das textile Medium, in dem Lichtkastenwerk, sie setzte darüber hinaus optische Verzerrungen ein, in dem Linsenkasten, indem sie Glaslinsen und -Prismen verwendete, und machte Gebrauch von skripturalen Elementen. Dabei führte sie nicht nur die Weisungen der Partitur aus, sondern beschrieb oder notierte die Anleitungen der Tabelle direkt auf den Bildkörper.

Lichtkasten (Abb. 9a)

Das Lichtkastenwerk der „Needless Needles“-Gruppe entstand 1963, indem Mary Bauermeister geflickte Bettlaken, die sie von sizilianischen Bäuerinnen gekauft hatte, Zeichnungen oder selbst eingefügte Nähte und Nadeln zu einem Werk integrierte. Sie spannte die geflickten Stoffe über einen Keilrahmen. Die gestopften Löcher der Bettlaken waren für Bauermeister durch ihre Zufälligkeit von besonderem Interesse und wurden so zum Bildinhalt, zu Gestaltungsmaterial und zum Bildgrund. Die Nadeln, in unterschiedlichen Größen wurden zwar in das Werk integriert, aber nicht in den Nähprozess eingegliedert – sie wurden zu „nutzlosen Nadeln“ – und durch ihre Überdimensionierung ad absurdum geführt, sie entwickeln sich dabei zu Skulpturen.⁷⁷

Mary Bauermeister schrieb über ihre Nähbilder:

„Sizilianische Bettlaken, seit Generationen von Großmüttern geflickt und repariert, an den Hauptstellen der Abnutzung doppelt oder dreifach repariert, ergeben im Gegenlicht der Sonne, oder in meinem Fall eines Lichtkastens, ihre Geschichte preis: wie eine Landschaft wirken die Felder und Markierungen der Flicker [...] diese wiederum spiegelte ich [...] kopierte die Spiegelung als schwarzes Fadenmuster über die Felder, wodurch sich abenteuerliche Kombinationen von Form und Absurdität ergaben. Ein gemalter Faden läuft durch eine richtige Nadel, die wiederum einen gemalten Flicker anzunähen scheint. Der Schattenwurf der nur projizierten Flicker scheint real, die realen Objekte wirken schemenhaft unwirklich. Schließlich verläßt der Faden das Geschehen des Lichtkastens, um immer

⁷⁷ Vgl. Kerstin Skrobanek, Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister, in: Schüppenbauer/Skrobanek/Bonin 2004, S. 30.

länger, immer dicker werdend sich durch immer größere Nadeln zu zwängen, die aus Holz geschnitzt neben dem Objekt stehen.“⁷⁸

Mary Bauermeisters geflickte Bettlaken, die keineswegs für einen künstlerischen Kontext gedacht waren, erhob sie zum Kunstwerk, indem sie das Material für sich stehen ließ und es nicht völlig abänderte, und so begann das Material – der Bildgrund –, seine eigene Geschichte zu erzählen.⁷⁹ Erinnert diese Vorgehensweise nicht an Marcel Duchamps Interpretation von Ready-mades, der mit vorgefundenen Materialien arbeitete und durch deren leichte Abänderung eine neue Bedeutungsperspektive hinzufügte?⁸⁰

Linsenkasten (Abb. 9b)

Ein weiteres Objekt dieser Gruppe stellte der Linsenkasten, „Needless Needles Volume 5“,

von 1964 dar, ein dreidimensionaler Kasten – eine Box –, der durch einen Rahmen begrenzt wird. Die Übergänge zwischen Bild und Rahmen verschwimmen, und durch die Verwendung des Glases werden optische Verzerrungen hervorgerufen. Die Wahrnehmung des Bildträgers – einer Zeichnung – wurde durch Glaslinsen, -Prismen und Lupen verändert. Mary Bauermeister verwendete abfotografierte Elemente aus dem Nähbild als Bildgrund und verband auf diese Weise die beiden Kunstwerke miteinander. Der Linsenkasten wurde also auf indirekte Weise mit dem textilen Medium, den geflickten Stoffen, verbunden.

Vor allem mit den sogenannten „Linsenkästen“ konnte Mary Bauermeister in den USA wichtige künstlerische Erfolge erzielen, und so wurden diese zu ihrem Markenzeichen. Nicht nur Bauermeister, sondern auch zahlreiche andere Künstler begaben sich zu jener Zeit auf ein Parkett, das unterschiedliche Medien miteinander verband, in diesem Fall – Bild und Objekt. Trotz des großen Erfolges der Linsenkästen soll diese Werkgruppe hier nicht zum Mittelpunkt dieser Arbeit gemacht werden, doch kann sie dabei auch nicht völlig ausgeschlossen werden, da der Einfluss der „malerischen Konzeption“ dabei noch andauerte.

⁷⁸ Mary Bauermeister in einem Text für die Weihnachtsgabe des Bonner Kunstvereins 1989. zitiert nach: Kerstin Skrobaneck. Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister. in: Schüppenhauer/Skrobaneck/Bonin 2004, S. 29-30.

⁷⁹ Vgl. Kerstin Skrobaneck, Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister, in: Schüppenhauer/Skrobaneck/Bonin 2004, S. 29.

⁸⁰ Dieser Zusammenhang wird im Kapitel 2.1.1 „Marcel Duchamp“ näher betrachtet.

Eine umfassendere Quelle zu dieser Thematik stellt der Katalog zur Ausstellung „Mary Bauermeister. Welten in der Schachtel“, herausgegeben von Kerstin Skrobanek und Reinhard Spieler, dar.⁸¹

Tuschezeichnung (Abb. 9c)

Anhand der Tuschezeichnung der „Needless Needles“ werde ich die Vorgehensweise von Mary Bauermeister mit der „malerischen Konzeption“ genauer erklären.⁸² Bauermeister legte als ersten Arbeitsschritt ein Raster über den Bildgrund in Zentimeter-Abständen. Sie verwendete einerseits Parameter aus der „malerischen Konzeption“, auf der anderen Seite setzte sie Imperative ein, die rechts und links vom Bildrand notiert waren. Diese Imperative liefen in horizontalen Schritten über das Bild. Sobald diese auf andere Imperative oder Parameter trafen, reagierten sie aufeinander. Dadurch entstand ein überaus komplexes Gebilde, das auf einem strengen Schema der Partitur, also der „malerischen Konzeption“, beruhte, die relativ wenig künstlerischen Gestaltungsfreiraum lässt.

Die obere horizontale Linie bezeichnete beispielsweise das Element „Kreis“, die Außenlinien waren die Zahlenreihen. Es waren dabei noch andere Elemente zu finden, wie Buchstaben, Strich, Plus, Minus, groß, klein, gegenstandslos, figürlich usw. Die Künstlerin begann in jeder Ecke die Positionen der Gruppen zu bestimmen, die auf der Fibonacci-Folge beruhen, zum Teil notierte sie die einzelnen Zahlen auf dem Bildgrund. In einem weiteren Schritt trug sie alle anderen Parameter auf das Raster ein, und somit entstanden Gruppen auf dem Papier, indem diese aufeinandertrafen. Sichtbar war letztendlich eine Positionierung von Parametern an Orten, an denen diese sich kreuzten und aufeinander reagierten. Besonders deutlich erkennbar war diese Vorgehensweise in der Gruppe an der linken oberen Ecke. In der ersten Rasterreihe war der Parameter „Kreis“ zu finden, diese wurden nach der Fibonacci-Reihe positioniert. Die linke vertikale Rasterspalte gab Imperative vor, die die Künstlerin vor dem Zeichenvorgang notiert hatte. Es traf beispielsweise der erste Kreis im Raster auf das Imperativ „circles meet figuration“, der Kreis verwandelte sich in ein gegenständliches Objekt, einen Apfel, und wurde langsam zu einem Gesicht, das durch das Aufeinandertreffen mit

⁸¹ Vgl. Kerstin Skrobanek, Welten in der Schachtel. Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre, in: Skrobanek/Spieler 2010, S. 33.

⁸² Der folgende Abschnitt bezieht sich auf: Interview Bauermeister 2012, S. 7-9.

„no“ bzw. „yes“ den Gesichtsausdruck veränderte. Ich werde nun alle Imperative aufzählen, die für die erste Gruppe von Bedeutung sind:

letters meet „sense“
numbers meet operation
 with number
circles meet “figuration”
2 rows
all kinds of circles moon
 apples long lines
 peers round circles
 faces oval needle

lines meet -> etc.

Diese dargestellten Elemente sind aber nur ein Teil einer größeren Gruppe. Das heißt, durch die Darstellung von Serien, die sich durch Parameter zusammensetzen, bildeten sich Gruppen.

Im linken unteren Bildrand ist eine weitere überaus komplexe Gruppe zu finden. Es traf hier eine Vielzahl von Parametern zusammen. Das Objekt der Nadeln beruht auf der Kombination zweier Parameter, "Kreis" und "Linie". Diese Nadeln bildeten in Kombination mit „sense meets nonsense“ absurde Szenen, indem diese organische Formen annahmen, mit Wurzeln dargestellt wurden, mit einer zopfähnlichen Spitze, oder durch zwei Köpfe zu nutzlosen Nadeln wurden.

In der Gruppe weiter rechts sind Briefe von Mary Bauermeister an ihre Mutter aus ihrer Kindheit zu sehen, die durch den Imperativ „writing meets childhood“ in das Werk integriert wurden.

Am rechten Bildrand sind Beschreibungen von Träumen zu finden. Wobei sich einer der beiden direkt auf die „malerische Konzeption“ bezog. Mary Bauermeister schrieb dabei von einem großen bunten reliefierten Bild, aber durch die Angabe einer Stimme, „don't use colour“, verschwand jede Farbe aus dem Bild, „don't use form“, und das Bild verlor jede reliefhafte Struktur. So setzten sich die Imperative der Stimme fort, es wurde immer weiter reduziert, bis am Ende ein „Pünktchenbild“ entstand – Bauermeisters Grundstruktur. Als die Stimme im Traum sagte: „Don't obey me“ begann alles wieder von vorne.⁸³

⁸³ Interview mit Mary Bauermeister 2012, S. 6-7.

Diese Beschreibung dieses Traumes könnte als direkte Verbindung zur „malerischen Konzeption“ gesehen werden, indem in einzelnen Schritten von außen – innerhalb der Musik könnte man von Partitur sprechen – Parameter für Parameter bearbeitet und verändert wurde.

Obwohl Mary Bauermeister innerhalb der „malerischen Konzeption“ sehr strukturiert arbeitete, wurden immer wieder spontane Elemente in ihre Arbeiten eingeführt. In den Notizen der Tuschezeichnung der „Needless Needles“ verwendete sie eine Technik, die „anything chosen by chance from dictionary“ genannt wurde.⁸⁴ Dabei gebrauchte sie wiederum das Zufallsprinzip, indem sie ein Diktionär in englischer Sprache aufschlug und unterschiedlichste Begriffe, die sie wahrnahm, direkt auf das Kunstwerk übertrug. Die Vokabeln verband in keiner Weise irgendeine Form von inhaltlicher Übereinstimmung oder Kongruenz. Allein das Prinzip der Aleatorik bestimmte den Prozess.

Darüber hinaus verwendete sie unterschiedlichste Medien – wie eine Einkaufsliste, verschiedene Symbole des täglichen Lebens genauso wie Graffiti-Codes, die sie an den Hausmauern von New York fand –, um zufällige und spontane Anweisungen zu gewinnen.⁸⁵

Sie baute also zufällig Entdecktes in ihre Arbeiten ein, verwendete sozusagen „geliehene“ Elemente aus ihrem Umfeld. Diese Vorgangsweise ist genauso auch in der elektronischen Musik und Komposition ungefähr zeitgleich zu finden. Karlheinz Stockhausen verwendete beispielsweise in seiner Komposition „Momente“ (1962-1969), die ein Porträt der singenden Mary Bauermeister darstellte, ebenfalls gefundene Elemente. Er baute in seine Werke alltägliche und banale Geräusche wie Klatschen, das Klappern von Dosen, vorgelesene Texte, zum Teil Briefe von Bauermeister und Ähnliches ein.⁸⁶ Das *Objet Trouvé* wurde ab ca. 1959 in die Werke beider Künstler integriert und zu einem wichtigen gemeinsamen Merkmal der Zusammenarbeit.

Die drei verschiedenen Objekte der Werkgruppe der „Needless Needles“ stellen auf den ersten Blick drei völlig unterschiedliche Gebilde dar. Was könnten Gemeinsamkeiten

⁸⁴ Siehe Interview 2012, S. 8.

⁸⁵ Vgl. Kerstin Skrobanek, *Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister*, in: Schüppenhauer/Skrobanek/Bonin 2004, S. 34.

⁸⁶ Vgl. Kurtz 1988, S. 164.

sein, aus welchem Grund schloss sie Mary Bauermeister zu einer Gruppe zusammen? Kerstin Skrobanek erläuterte, dass alle drei einen Aufbau in mehreren Schichten besitzen, das Kreismotiv spielt in allen drei Werken eine wichtige Rolle. Die Nadeln wurden abstrahiert, entweder durch ihre Größe oder ihre Funktionslosigkeit, sodass sie in allen drei Objekten ohne Aufgabe waren, und sie verwendete in allen drei Werken aleatorische Prinzipien.

Bevor hier weitergegangen wird, ist es jedoch nötig, den Begriff der Aleatorik genau zu umreißen:

1.3 Aleatorik

Das Prinzip der Aleatorik, ein Zufallsprinzip – man könnte auch von gelenktem Zufall sprechen – fand sich in den Werken der musikalischen Avantgarde der Neuen Musik ab den 1950er Jahren – so auch bei Karlheinz Stockhausen – und in der „malerischen Konzeption“ bei Mary Bauermeister, übertragen auf die bildende Kunst. Das Prinzip dieser Konzeption beruhte bei Mary Bauermeister zwar auf einem festgelegten Rahmen – dem Seriellen –, durch die aleatorische Permutation von Zahlen wurde aber ein Zugang zur Aleatorik geschaffen. Darüber hinaus fand sich in der Werkgruppe der „Needless Needles“ eine aleatorische Einarbeitung von gefunden Materialien.

Der Begriff leitet sich ursprünglich aus dem musiktheoretischen Bereich ab, ich werde also dort beginnen und eine Verbindung zu Mary Bauermeisters Vorgehensweise ziehen.

Der Ursprung dieses Terminus, der sich vom Begriff des „Würfels“ ableitet, stellt sich als relativ uneindeutig innerhalb der Musiktheorie heraus. Wie Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert im „Lexikon der elektronischen Musik“ schrieben, gab es mehrere Definitionen. Einerseits führten sie den Begriff auf einen Vortrag, „Alea“, von Pierre Boulez in Darmstadt von 1957 zurück, der den Begriff als gesteuerten Zufall innerhalb der kompositorischen Technik verwendete. Pierre Boulez warf dabei die Frage auf, wie es möglich sei, Komposition und Zufall miteinander zu verknüpfen. Ihm war dabei der indeterminierte Zufall in der Komposition zuwider und klagte Strömungen an, die den freien Zufall in die Musik einführten. Er stellte jedoch fest, dass in der Komposition das Unvorhersehbare sehr wohl eine wichtige Ebene einnahm und sprach dabei aber von gelenktem Zufall und Aleatorik.⁸⁷ Er gab ein Beispiel an: „ich kann den Spieler anweisen, nicht zu verlangsamen oder zu beschleunigen, sondern – innerhalb mehr oder weniger enger Grenzen – um ein gegebenes Tempo zu oszillieren. Ich kann auch bestimmte Zäsuren in recht freier Weise von Dynamik abhängig machen, ohne dabei eine strenge Grenze zum ad libitum zu ziehen. So führe ich durch den Text eine notwendige Zufälligkeit in die Interpretation ein: den gelenkten Zufall.“⁸⁸ Pierre Boulez schrieb jedoch weiter, dass sich aleatorische Mittel keinesfalls auf die gesamte

⁸⁷ Vgl. Boulez 1966 S. 100-113.

⁸⁸ Boulez 1966 S. 106.

Komposition erstrecken dürften, sondern nur zu einem Teil des Stückes. Aus diesem Grund vermied er die Zuwendung zum unbestimmten Zufall.⁸⁹

Eine andere Interpretation des aleatorischen Begriffs ging von Werner Meyer-Eppler hervor, der sich dabei auf die Klanganalyse bezog.⁹⁰ Durch eine ungenaue Interpretation wurde Aleatorik als loses Prinzip verstanden, bei dem die Grundstrukturen zwar festgelegt waren, die weitere Entwicklung aber vom Zufall bestimmt sei, diese Definition widerspricht aber der Interpretation Meyer-Epplers.⁹¹

Folgt man aber Meyer-Epplers Gedanken, so zeigt sich, dass es ursprünglich anders gemeint war, und zwar, „daß die Notation im kleinen genau festliegt, während die Aneinanderreihung der Formteile dem Spieler überlassen bleibt, also vom Zufall abhängt.“⁹² „Es herrscht nicht statt einer streng determinierten Ordnung Chaos und blinde Willkür, vielmehr bleibt einzig an den Rändern des Bestimmten einiges unbestimmt, variabel oder mehrdeutig.“⁹³ Er setzte darüber hinaus aleatorische Vorgänge mit der statistischen Methode gleich.⁹⁴

Doch inwiefern hängt der Begriff „Alea“ mit dem des gelenkten Zufalls zusammen? Folgt man nun Reinhard Josef Sachers Gedanken, so zeigt sich, dass der gelenkte Zufall bis zu einem gewissen Grad voraussehbar bleibt, das direkte Ergebnis aber sich als zufällig darstellt.

„Dieser [Anm. Spieler] setzt einen Gegenstand in Bewegung [Anm. den Würfel], der nach seiner Beruhigung ein Ergebnis liefert, welches nur bedingt voraussehbar ist. Die möglichen Ergebnisse sind zwar vor der Aktion bekannt, das tatsächliche ist zufällig.“⁹⁵

Wie Reinhard Josef Sacher schrieb, stellte sich für Meyer-Eppler alles als aleatorisch heraus, was nicht in der Notation zu finden war, alles was der Komponist nicht geplant und vorausgesehen hat.⁹⁶ Diese Bemerkung unterstrich dabei wieder den Gedankengang der Aleatorik in Verbindung mit dem Würfel, das heißt des eingeschränkten Handlungsspielraumes, bei dem zwar die einzelnen Aktionen angelegt wurden, das

⁸⁹ Vgl. Boules 1966, S. 107.

⁹⁰ Meyer-Eppler, 1955, S. 22.

⁹¹ Meyer-Eppler 1955, S. 22.

⁹² Eimert/Humpert 1973, S. 18.

⁹³ Dibelius 1984, S. 315.

⁹⁴ Meyer-Eppler 1955, S. 22.

⁹⁵ Sacher 1985, S. 90.

⁹⁶ Siehe Sacher 1985, S. 91.

endgültige Resultat von nicht determinierten Handlungen abhing. Wie Ulrich Dibelius treffend formulierte: „Es handelt sich lediglich um die Beliebigkeit der Auswahl unter einer größeren oder kleineren Zahl gegebener Möglichkeiten.“⁹⁷

Diese Vorgehensweise ist in Karlheinz Stockhausens Œuvre erstmals im „Klavierstück XI“ von 1957 zu finden. Dabei bestimmten zufällige Entscheidungen des Interpreten über die Verbindung und Strukturierung von Gruppen.⁹⁸ Das Stück bestand aus 19 Notengruppen, oder Teilen, die auf einem Blatt verstreut waren und somit beliebig kombiniert und ausgetauscht werden konnten. Sobald der Interpret dreimal die gleiche Gruppe gespielt hat, ist das Stück zu Ende, das heißt also, dass auch die Länge des Stücks von aleatorischen Prinzipien abhing.⁹⁹

„Der Spieler schaut absichtslos auf den Papierbogen und beginnt mit irgend einer zuerst gesehen Gruppe; diese spielt er mit beliebiger Geschwindigkeit [...], Grundlautstärke und Anschlagsform. Ist die erste Gruppe zu Ende, so liest er die darauf folgenden Spielbezeichnungen für Geschwindigkeit, Grundlautstärke und Anschlagsform, schaut absichtslos weiter zu irgend einer der anderen Gruppen und spielt diese, den drei Bezeichnungen gemäß. Mit der Bezeichnung „absichtslos von Gruppe zu Gruppe weiterschauen“ ist gemeint, „daß der Spieler niemals bestimmte Gruppen miteinander verbinden oder einzelne auslassen will. Jede Gruppe ist mit jeder der anderen [...] Gruppe verknüpfbar, so daß also auch jede Gruppe mit jeder [...] Geschwindigkeit, Grundlautstärke und Anschlagform gespielt werden kann.“¹⁰⁰

Dem Interpreten wurde dabei eine überaus wichtige Position zugeschrieben, der in seiner eigenen spontanen Entscheidungsfreiheit musikalisch Teile zusammenfügte; Eimert und Humpert sprechen auch von einer „Kombination nach freier Wahl“ durch den Interpreten.¹⁰¹ „Das Ganze [die Partitur] ähnelt mehr einem Prospekt zu einer Komposition als etwas kompositorisch schon fertig Formuliertem und ist doch – zumindest als Notenblatt – in sich abgeschlossen und fertig.“¹⁰²

⁹⁷ Dibelius 1984, S. 314.

⁹⁸ Vgl. Stegen 1981, S. 245. Eine genaue musiktheoretische Analyse des Klavierstücks ist zu finden in: Stegen 1981, S. 228-254.

⁹⁹ Vgl. Dibelius 1984, S. 106.

¹⁰⁰ Stockhausen/Schnebel 1964, S. 70.

¹⁰¹ Vgl. Eimert/Humpert 1973, S. 18.

¹⁰² Dibelius 1984, S. 106.

In ihrem Werk „Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen“ verbinden die beiden Autoren Jörg Jewanski und Hajo Düchting die serielle Musik mit der aleatorischen Methode. Sie gehen darauf ein, dass in der Herstellung der Musik grobe Unterschiede zu finden sind, das Serielle, komponiert nach strengen Regeln, und Werke der Aleatorik, die bis zu einem gewissen Teil dem Zufall überlassen sind. „Jedoch ist das klangliche Ergebnis einer vollständig rational konstruierten seriellen Musik kaum von dem einer aleatorischen Musik zu unterscheiden, die sich gänzlich dem Zufall überläßt.“¹⁰³

Genau dieser Punkt ist bei Mary Bauermeister zu finden, denn sie arbeitete innerhalb der „malerischen Konzeption“ zwar einerseits mit der überaus strengen seriellen Technik, andererseits wendete sie das aleatorische Prinzip an, durch die permutierten Reihen. Das Zitat geht jedoch noch weiter: „[...] [das Klavierstück XI] gilt als erstes aleatorisches Werk überhaupt und ist der Auslöser für den Begriff der Aleatorik in der Musik.“¹⁰⁴ Dieser Behauptung muss ich jedoch widersprechen, denn wie sich später zeigen wird, experimentierte John Cage schon ab 1951 mit aleatorischen Prinzipien in dem Stück „Music of Changes“.

Jewanski / Düchting zeigten zwar Beispiele auf, die einen Bezug zu serieller bildender Kunst schafften, sie führen Claude Monets Kathedralenbilder von Rouen an, und als freie Improvisation geben sie den Dadaismus an, deren Ergebnisse aber nicht mit dem Serialismus in Verbindung zu bringen sind.¹⁰⁵ Schafft diese Verbindung von aleatorischer und serieller Technik nicht Mary Bauermeister in der „malerischen Konzeption“ a priori?

Die Spannweite der Aleatorik kann von einer genauen Konzeption bis hin zur großen Freiheit des Interpreten führen. Holger Schulze arbeitete in dem Buch „Das Aleatorische Spiel“ intensiv an genauen Unterscheidungen dieser Technik und gab eine weitaus ausführlichere Definition des aleatorischen Begriffs wider. Er unterteilte ihn dabei in zwei unterschiedliche Strömungen. Auf der einen Seite nannte er den Begriff der „Mikro-Aleatorik“, wie er von der amerikanischen Gruppe um John Cage bevorzugt

¹⁰³ Jewanski/Düchting 2009, S. 397.

¹⁰⁴ Jewanski/Düchting 2009, S. 397.

¹⁰⁵ Vgl. Jewanski/Düchting 2009, S. 396-398.

wurde, wohingegen die europäische Avantgarde häufiger mit der „Makro-Aleatorik“ arbeitete.

Die „Mikro-Aleatorik“ beruht auf dem Prinzip des festgelegten Gesamtverlaufes, wobei nur einzelne Elemente dem Zufall überlassen wurden. Eine Partitur war zwar vorhanden, aber sehr frei gestaltet, sodass man von deren Umsetzung schon als Improvisation sprechen könnte. Die „Mikro-Aleatorik“ war überdies schon Anfang der 1950er Jahre zu beobachten, also schon einige Jahre, bevor diese Technik in Europa auftauchte.

Als Beispiel für die „Makro-Aleatorik“ nannte Holger Schulze das schon zuvor beschriebene „Klavierstück XI“ von Karlheinz Stockhausen aus dem Jahre 1957. Dabei wurde der Ablauf ebenso durch eine Partitur festgelegt, die aber lediglich aus einzelnen Teilen oder Reihen bestand, die durch den Interpreten durch unterschiedliche Zufallsoperationen zu einem Werk zusammengefügt werden.¹⁰⁶

Das heißt also, dass die Partitur nur bestimmte Gruppen bezeichnet, die in unterschiedlicher Form und mit Hilfe der Aleatorik zusammengefügt werden. Das Stück beruht also auf dem Prinzip des gelenkten Zufalls, jegliche formale Nachvollziehbarkeit wurde aufgehoben. Es zeigt sich eine strikte Trennung von Partitur und Interpretation, denn diese beiden Elemente entsprachen sich nur mehr zum Teil.¹⁰⁷ Bei Betrachtung von Karlheinz Stockhausens Werkentwicklung wird deutlich, dass er seine frühere Affinität zur Organisation und genauen Nachvollziehbarkeit von Stücken zugunsten von aleatorischen Strukturen aufgab – zu beobachten ist eine freiere Herangehensweise in seiner „exakt-mathematische Kompositionsmethode“, die man in Verbindung mit Mary Bauermeisters „dionysisch-spontanen Vorgehensweise“ in Verbindung bringen könnte.¹⁰⁸ Das „Klavierstück XI“ wurde 1957 uraufgeführt, das heißt, es entstand vor der gemeinsamen Zeit von Bauermeister und Stockhausen. Obwohl bei diesem Stück Mary Bauermeister sicherlich keinen Einfluss ausgeübt hat, kann beobachtet werden, dass eine Vorgehensweise verwendet wurde, die beide Künstler später – auch gemeinsam – weiterführten.

In einem der gemeinsamen Werke von Mary Bauermeister und Karlheinz Stockhausen, der „Music Box“, ist genau diese Technik zu beobachten (Abb. 10). Den Rahmen stellt

¹⁰⁶ Vgl. Schulze 2000, S. 27 f.

¹⁰⁷ Vgl. Stegen 1981, S. 248.

¹⁰⁸ Beide direkten Zitate in: Bauermeister 2011, S. 82.

die Box dar, bedient wurde das „Gerät“ von zwei MusikerInnen. Dabei wurde die Trommel an der rechten äußeren Seite von einer Person gedreht, ein/e InterpretIn blickte von oben auf die Anzeige und spielte alle eingefangenen Anweisungen. Über diese Trommel schichtete Mary Bauermeister mehrere Glasplatten, die jeweils mit unterschiedlichem Material gestaltet waren – und so kamen optische Effekte durch die Vergrößerungslinsen und Glasprismen zum Tragen. Die/der MusikerIn gab alle Elemente wieder, indem ihre/seine Augen zufällig über die Anzeige schweiften. Er/sie durfte dabei aber keine Elemente bewusst auslassen. Die/der MusikerIn hatte auf der einen Seite Freiheiten, z.B. in der Wahl der Musikinstrumente oder in den Längenvorgaben, auf der anderen Seite blieb der/die InterpretIn einem strengen Prinzip verhaftet, denn von Improvisation kann dabei keine Rede sein. Einerseits stellt die/der MusikerIn und seine/ihre aleatorischen Entscheidungen einen wesentlichen Teil des Stückes dar, andererseits blieb er/sie auch streng mit der Partitur verhaftet.

Könnte man die „Music Box“ als Weiterentwicklung des „Klavierstücks XI“ bezeichnen?

Wie stellt sich jedoch die Situation nicht aus der Sicht des Komponisten oder Interpreten dar, sondern von Seiten des Zuhörers? In beiden Beispielen, im „Klavierstück XI“ und in der musikalischen Übersetzung der „Music Box“, würde sich für den Besucher kein Hinweis auf die Vorgehensweise der/s InterpretIn zeigen. Die Auswirkungen der Partiturfindung der/s MusikerIn durch Absichtslosigkeit blieben dem Zuhörer verwehrt. Reinhard Josef Sacher ging vor diesem Hintergrund davon aus, dass sich diese Absichtslosigkeit als nicht erfüllt herausstellte, weil nicht unterschieden werden konnte, wie Stücke komponiert wurden – seriell oder aleatorisch.¹⁰⁹

„Von den aleatorischen Verfahren, einerlei welchem Typ sie zugehören, wird der Hörer kaum etwas wahrnehmen. [...] Das Zufällige, besser: das Unvorhersehbare an der Aleatorik bleibt also dem Hörer meist verschlossen und beschränkt sich auf das zweiseitige Verhältnis zwischen Komponist und Interpret, zwischen Niederschrift und Wiedergabe.“¹¹⁰

¹⁰⁹ Vgl. Sacher 1985, S. 54.

¹¹⁰ Dibelius 1984, S. 316.

Während Holger Schulze die aleatorische Technik in zwei unterschiedliche Gruppen teilte, sind bei Ulrich Dibelius drei solcher Einheiten zu finden. Die erste unterscheidet sich kaum von Schulzes „Makro-Aleatorik“. Der Komponist komponierte lediglich Teilstrukturen und überließ deren Zusammensetzung dem Interpreten; während in der zweiten Gruppe das Gesamtwerk festgelegt wurde und nur Einzelelemente dem aleatorischen Prinzip unterworfen waren, was also Schulzes „Mikro-Aleatorik“ entspricht. Die dritte Sektion bezieht sich vor allem auf den Interpreten, der eine bedeutende Rolle einnimmt und überaus große Freiheiten erhält. Innerhalb dieser Gruppe sind alle Elemente gleichberechtigt.¹¹¹

Bei Holger Schulze werden Beispiele aufgeführt, die in Bezug zu Mary Bauermeister gesetzt werden können, da die Künstlerin mit ganz ähnlichen Methoden und Theorien arbeitete. Es sei hier das von Schulze genannte Beispiel angeführt: „The Alphabet Symphony“ von Emmett Williams beispielsweise entstand 1962, als Williams bei den „Festivals of Misfits“ in London einen aleatorischen Werkgenerator erstellte. Williams ordnete dabei jedem Buchstaben des Alphabets bestimmte Objekte oder Aktionen zu. Durch die Interaktion des Publikums, das ihm einzelne Buchstaben zurief, führte der Künstler Aktionen aus und übersetzte sie in Handlungsabfolgen; es entstanden Interaktionen, die durch ihre Aneinanderreihung ad absurdum geführt wurden.¹¹² Man könnte eine Aufeinanderfolge dieser Aktionen und Handlungen als Reihen betrachten, die durch das aleatorische Prinzip verbunden wurden; so schließt sich der Kreis zur seriellen Kompositionstechnik, die auf sehr ähnliche Weise funktioniert.¹¹³

Mary Bauermeister begann schon früh in ihrem Schaffen mit der Integrierung von Alltagsgegenständen. Aber auch Karlheinz Stockhausen griff ab ca. Mitte der 1950er Jahre auf gefundenes Material zurück. Als Vergleichsbeispiel der Verwendung von Alltagsgegenständen bzw. -Klängen könnte der amerikanische Komponist John Cage angeführt werden, der unter dem Einfluss seines Lehrers Arnold Schönberg

¹¹¹ Dibelius 1984, S. 315-316.

¹¹² Vgl. Schulze 2000, S. 137.

¹¹³ Schulze gibt darüber hinaus noch weitere Beispiele an, die unter der Verwendung des aleatorischen Prinzips stehen und intermedial ausgeführt werden. Mir schien jedoch der Vergleich mit Emmett Williams Methode, wie er sie bei „The Alphabet Symphony“ anwendet, als überaus passend. Denn er arbeitet dabei mit einem Rahmen, der ihm Handlungsanweisungen vorschreibt, jedoch anders als bei Bauermeister kommen diese Anweisungen von außen. Das Ergebnis scheint jedenfalls sehr ähnliche Züge anzunehmen, nämlich ein Werk zu schaffen, bei Williams performativ, bei Bauermeister visuell bildend, das ohne bewusste Entscheidungen der Künstlerin/ des Künstlers entstand. Siehe Schulze 2000, S. 122 f..

stand.¹¹⁴ Schon 1951 hatte er ein Stück „Music of Changes“ komponiert, das auf dem aleatorischen Prinzip des Münzwurfes, dem „I Ging“, beruhte.¹¹⁵ Durch diese Form der zufälligen Entscheidungsfindung stellte John Cage sicher, dass seine Werke frei von jeglichem persönlichen Geschmack waren. Dabei bediente er sich einem komplexen System von Tabellen, wobei er bestimmte Eigenschaften, wie Dauer, Klänge, oder Tempi, durch Münzwurf zusammenfügte.

„Musik als Komposition, die Persönlichkeit des Komponisten, waren für John Cage Nebensache geworden – der gegenwärtige Augenblick, das zufällige Hier und Jetzt traten in den Vordergrund und prägten in Zukunft seine Musik.“¹¹⁶ Als John Cage 1952 sein performatives Werk „4'33“ schuf, ging er zweifelsfrei noch einen Schritt weiter, indem er alle Elemente und somit auch die gesamte Komposition dem Zufall überließ. Das gesamte Stück besteht aus drei Teilen, die Partitur dafür lautet:

I
TACET
II
TACET
III
TACET¹¹⁷

Der Interpret David Tudor betrat feierlich die Bühne und nahm Platz vor dem Piano. Er berührte während der gesamten Aufführung das Klavier ausschließlich durch Öffnen und Schließen des Klavierdeckels. Er verharrte genau 4 Minuten und 33 Sekunden vor dem Instrument, schloss zum Abschluss den Deckel der Klaviertasten und verließ die Bühne. Dieses Werk wurde als das stille Stück von John Cage bekannt.¹¹⁸

„Ich glaube, mein bestes Stück, zumindest das, was ich am liebsten mag, ist das stille Stück“, wie Cage später anmerken sollte. „Es hat drei Sätze, und in keinem dieser Sätze gibt es einen Ton. Ich wollte mein Werk von meinen Neigungen und Abneigungen befreien, da ich der Ansicht bin, daß Musik nicht von den Gefühlen und Gedanken des Komponisten abhängen darf. Ich habe geglaubt und gehofft, anderen Leuten das Gefühl

¹¹⁴ John Cage studierte zwischen 1934 bis 1936 bei Arnold Schönberg. Siehe: Schulze 2000, S. 159, Fußnote 14

¹¹⁵ Das I Ging ist „das Buch der Wandlungen“. Es stellt eine Sammlung von klassischen chinesischen Texten dar und beruht auf einem Orakel-Prinzip. Vgl. Kurtz 1988, S. 106.

¹¹⁶ Kurtz 1988, S. 106.

¹¹⁷ Schulte 2000, S. 154.

¹¹⁸ Vgl. Schulze 2000, S. 154.

vermittelt zu haben, daß die Geräusche ihrer Umwelt eine Musik erzeugen, die weitaus interessanter ist als die Musik, die man im Konzertsaal hört.“¹¹⁹

Durch das Schweigen des Klaviers wurden zufällige Elemente, wie alltägliche Nebengeräusche und Laute, die in einem vollen Konzertsaal entstanden, in das Stück übersetzt. Es gab einen Rahmen, der eingehalten wurde, das Betreten des Interpreten der Bühne und das Öffnen und Schließen des Klavierdeckels, alle anderen Teile wurden dem Zufälligen des Augenblicks und der unvorhersehbaren Interaktion des Interpreten überlassen.

Pierre Boulez klagte allerdings Cages Methode an und sprach davon, „daß der Komponist vor seiner eigenen Verantwortung davonläuft, daß er sich vor jener Entscheidung drückt, die untrennbar mit jeder schöpferischen Tätigkeit verbunden ist,“¹²⁰ wenn er das musikalische Werk völlig dem Zufall überlasse. Er bemerkte, dass Aleatorik nicht unendlich gesteigert werden könne, sondern das Zufällige einzugrenzen sei, damit es nicht zur blinden Willkür werde.¹²¹ Denn, so fragte er sich im abschließenden Satz dieses Artikels, wenn der Zufall den Inhalt übernehme, „wäre dies nicht letztlich das einzige Mittel, den Künstler zu töten?“¹²²

In den „Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik“ klagte ebenso Luigi Nono John Cage und seinen Kreis scharf an. Er lehnte die Aleatorik nicht völlig ab, sondern den unkontrollierten freien Zugang von Cage: „Über ihr Allerweltsheilmittel, den Zufall, ließe sich unter Komponisten jederzeit reden, solange man bereit wäre, den Zufall zu verstehen und hervorzurufen als ein Mittel zur Erweiterung des empirischen Horizonts, als einen Weg zu einer weiteren Kenntnis. Den Zufall aber und seine akustischen Produkte als Erkenntnis an die Stelle der eigenen Entscheidung zu setzen, kann eine Methode nur für solche sein, die Angst haben vor einer eigenen Entscheidung [...]“¹²³

John Cages Intention war es also, seinen persönlichen Geschmack und individuelle Gestaltungsabsichten nicht in das Werk zu integrieren, sondern diese subjektiven Elemente durch den Zufall zu ersetzen.¹²⁴ Sogar die Länge des Stückes war vom

¹¹⁹ Kostelanetz, Richard : John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. Köln 1989, S. 62-63.

¹²⁰ Boulez 1966, S. 111.

¹²¹ Vgl. Schulze 2000, S. 29. Der Begriff „blinde Willkür“ wurde entnommen von Dibelius 1984, S. 315.

¹²² Boulez 1966, S. 113.

¹²³ Luigi Nono, Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute, in: Steinecke 1960, S. 47

¹²⁴ Vgl. Schulze 2000, S. 30.

Interpreten frei wählbar. In diesem Zusammenhang war bei Cage und seinem Kreis immer wieder die Rede von der großen Freiheit in der aleatorischen Technik.¹²⁵

Nicht nur die Zurücknahme des Künstlers, sondern auch aleatorische Techniken waren in Cages Œuvre von wesentlicher Bedeutung, und es lassen sich enge Parallelen der aleatorischen Technik zu seinen Stücken, die auf dem „I Ging“ beruhen, ziehen.

„Cage jedoch besteht auf folgerichtiger Anerkennung der Zufallsoperationen und fügt sich vertrauensvoll ihren Entscheidungen. So bestimmt der Zufall, ob etwas gleichbleibt oder sich ändert, welche Art von Veränderung eintreten soll, ob ein Ereignis oder eine Stille, [...] ob die Dynamik wechselt oder konstant bleibt: und, falls sie sich ändert, auf welche dies zutrifft. [...] Niemand kann im voraus sagen, welche Tonhöhen, Rhythmen, Akkorde, Klangfarbe oder anderen simultanen Elemente der Heterophonie zu irgendeiner Aufführung beige-steuert werden.“¹²⁶

John Cages Stück „Music of Changes“, das schon 1951/52 geschrieben wurde, erfuhr 1956 in Köln eine wichtige Aufführung. Karlheinz Stockhausen zeigte sich sehr beeindruckt davon, die serielle Technik hinter sich zu lassen und alle Entscheidungen dem Münzwurf zu überlassen.¹²⁷ John Cage leistete mit der Einführung von Unbestimmtheitselementen in die Musikgeschichte einen entscheidenden Beitrag für die Zurückdrängung der seriellen Technik.

Sind solche Vorgänge der Objektivierung auch bei Mary Bauermeisters Werken zu finden? Versucht sie ihre subjektiven Einflüsse herauszunehmen und durch Aleatorik zu ersetzen?

Zweifelsfrei war Mary Bauermeisters Zugang zu aleatorischen Methoden ein anderer als John Cages Auseinandersetzung. Mary Bauermeister stützte sich in ihrem künstlerischen Werk zwar auf das die strenge Methode der „malerischen Konzeption“, gleichzeitig ließ sie sich in ihrer künstlerischen Arbeit auch persönliche, künstlerische Freiheiten. Sie griff also hierbei direkt auf die aleatorische Technik zurück und, wie sich im Zitat von Eimert und Humpert im Kapitel „Aleatorik“ zeigte: „daß die Notation

¹²⁵ Vgl. Vogel 1997, S. 208.

¹²⁶ Henry Cowell, Tageschronik, in: Kostelanetz 1973, S. 149.

¹²⁷ Stockhausen/Schnebel 1964, S. 148.

[Anm. bei Stockhausen] im kleinen genau festliegt, während die Aneinanderreihung der Formteile dem Spieler überlassen bleibt, also vom Zufall abhängt.“¹²⁸

Ist nicht genau dieses Prinzip bei Mary Bauermeisters „malerischer Konzeption“ zu finden? Beide Künstler, Bauermeister und Cage, gaben einen Teil ihrer künstlerischen Freiheiten auf, zugunsten des aleatorischen Prinzips. John Cage verzichtete in seinem Werk „4'33“ fast vollständig auf die eigene künstlerische Verantwortung, Mary Bauermeister hingegen ging nicht so weit, ihre künstlerischen Handlungen in gleichem Maße aufzugeben. Sie hatte, obwohl ihre Werke auf der „malerischen Konzeption“ beruhten, persönlichen Entscheidungsfreiraum, ihre künstlerische Handschrift blieb erhalten. Denn wie sich im Kapitel „Aleatorik“ zeigte, arbeitete Mary Bauermeister mit Einzelteilen, die sie durch aleatorische Permutation zu Reihen oder Handlungsanweisungen zusammenfügte. Zeigt sich dabei nicht Holger Schulzes Definition der „Makro-Aleatorik“ in reinsten Form? Ein festgelegter Gesamtverlauf und einzelne Elemente werden dem gelenkten Zufall überlassen?

Dabei stellt sich die Interpretation als relativ frei heraus, und in diesem Bereich der Autarkie bewegte sich Bauermeisters künstlerischer Handlungsspielraum. Bei John Cage hingegen fand sich eine weitaus zufälliger Herangehensweise, die über die Mikro-Aleatorik hinausging. Dabei wurde seine Intentionslosigkeit zu seiner künstlerischen Handschrift.

Gudrun Stegen, die sich mit dem Strukturdenken in der Neuen Musik auseinandergesetzt hat, schrieb vor diesem Hintergrund über Karlheinz Stockhausens serielle Kompositionsmethode:

„Der Grundgedanke ist die völlige Neuordnung des Materials, die Erforschung seiner Möglichkeiten und nicht die künstlerische Vorstellung einer Klangwelt, die ihre Realisierung im Material sucht. Nicht das musikalische Klangergebnis wird also vom Komponisten vorherbestimmt, sondern ein Netz von zahlenmäßigen Entsprechungen, das zu einer klingenden Struktur wird.“¹²⁹

Ist nicht eine sehr ähnliche Vorgehensweise bei Mary Bauermeister zu finden? Die Neuordnung von Elementen, bei Stockhausen klangliche, bei Bauermeister visuelle, die Hegemonie des verwendeten Materials und ein auf mathematischen Regeln beruhender

¹²⁸ Eimert/Humpert 1973, S. 18.

¹²⁹ Stegen 1981, S. 194-195.

Ausdruck, eine Ordnung – alle diese Elemente teilten beide Künstler in ihren Werken, vor allem während der gemeinsamen Lebens- und Arbeitsjahre.

In einem Interview merkte die Künstlerin an, dass die „malerische Konzeption“ zwar auf dem strengen Schema der seriellen Technik beruhte, gleichzeitig betonte sie aber, dass diese Methode später zu streng für ihre künstlerische Arbeit wurde und sie sich aus diesem Grund nach und nach davon abwandte. Dass sie sich von der strengen seriellen Technik entfernte, zeigt sich in der sehr freien Verwendung der Aleatorik, vor allem in der Tuschezeichnung der „Needless Needles“ wurde diese Emanzipation langsam erkennbar.¹³⁰ Es zeigte sich, dass Aleatorik und die serielle Kompositionstechniken miteinander verbunden wurden, doch entfernte sich Mary Bauermeister davon, als eine äußerst freie Form der Aleatorik das Serielle langsam ablöste. „Später war diese Technik nicht mehr spontan genug für meine künstlerische Vorgehensweise, sie ließ wenig Spielraum und war mir zu ausgedacht, deshalb arbeitete ich nur eine begrenzte Zeit damit.“¹³¹

Ein weiteres Merkmal der Aleatorik waren die intermedialen Einflüsse, die Aufhebung und Synkretisierung der Kunstgattungen und -Genres. Vor allem die Beziehung zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst ist von nicht unwesentlicher Bedeutung, denn es wurden neue Formen der Partituren und Notationen benötigt und auch gefunden – in der Kombination unterschiedlichster Felder. Ist, wie Schulze schreibt, der Wettstreit der Künste somit wirklich beendet – die Paragone aufgehoben?¹³²

1.3.1 Sand-Stein-Kugelgruppe

Ein wichtiges Werk im aleatorischen Œuvre Mary Bauermeisters stellt die „Sand-Stein-Kugelgruppe“ aus dem Jahr 1962 dar (Abb. 11). Diese Arbeit besteht aus mehreren Teilen, wobei unterschiedliche Methoden oder auch Reihen zusammengeschlossen wurden. Der Mittelteil wurde rein durch den Zufall bestimmt, indem die Künstlerin Holzkugeln über den Bildkörper rollen ließ und sie dort fest montierte wo sie zum

¹³⁰ Vgl. Interview mit Mary Bauermeister, 2012, S.6.

¹³¹ Interview mit Mary Bauermeister 2012, S.6.

¹³² Schulze 2000, S. 31.

Liegen gekommen waren.¹³³ Vom Blickpunkt des Betrachters aus gab es keine inhaltliche Übereinstimmung zwischen den einzelnen Teilen oder eine systematische Schlussfolgerung. Mary Bauermeister sah darin ihre Forderung erfüllt, einzelne Elemente nicht nach logischen Gesetzen zu bestimmen, ohne Redundanz darzustellen und Handlungen ohne beabsichtigtes Denken auszuführen. Das heißt, frei von Gesetzen, in einer begrenzten Zufälligkeit interagieren zu lassen.¹³⁴

Bauermeister kommentierte 1981:

„Für meine Malerei bedeutete Stockhausen Struktur und Form [...] So eine Sache wie die „Sand-Stein-Kugelgruppe“ ist ohne eine Komposition wie die „Momente“ von Stockhausen nicht zu denken. Man sieht den Einfluß, den das Konzept der Malerei haben kann. Umgekehrt sah er bei meiner Arbeit die Möglichkeit einer Auflösung starrer Strukturen. Er war ja auf ein strenges Komponieren gedrillt. Ich brachte da eine gewisse Freiheit rein, indem ich sagte: wenn du ein Schema gemacht hast, kannst Du es sozusagen auch wieder *entmachen*. Ich habe das auch immer in meiner Malerei realisiert – diese Freiheit, sein eigenes Schema zu durchbrechen [...].“¹³⁵

Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem aleatorischen Prinzip, ihre Anordnung der Kugel auf der Bildfläche nicht nach logischen Prinzipien, sondern nach zufälligen, stellte für Stockhausen einen wichtigen Impuls in seinem Schaffen dar.¹³⁶ Stockhausen meinte zu der Anordnung der Kugeln innerhalb der Sand-Stein-Kugelgruppe: „Besser hätten sie mit Absicht auch nicht platziert werden können, Perfekt! Von dir lerne ich noch, nicht nur Geometer zu sein.“¹³⁷

Karlheinz Stockhausen fand neben seinem sehr strengen Kompositionsschema schon ab 1954 die Form der aleatorischen Komposition. Schon zuvor hatte er in der Tradition der seriellen Technik gearbeitet. Als er eine fixe Anstellung im Elektronischen Studio im Kölner Funkhaus bekam, experimentierte er dort an der Erzeugung elektroakustischer Töne.¹³⁸ Michael Kurtz zitierte Stockhausens Aussage gegenüber einem Kollegen im Herbst 1954: „Total durchorganisierte Musik führt zu Sterilität. Es geht jetzt um Aleatorik!“¹³⁹

¹³³ Über die Verwendung der Materialien gibt es in der Literatur unterschiedliche Angaben. Bei Kurtz ist die Rede von runden Steinen, siehe: Kurtz 1988, S. 164. Bauermeister selbst spricht von Holzkugeln, in: Bauermeister 2011, S. 82.

¹³⁴ Vgl. Kurtz 1988, S. 161.

¹³⁵ Mary Bauermeister, Frühe Aktivitäten in Köln, in: Peters 1981, S. 202.

¹³⁶ Vgl. Bauermeister 2011, S. 82.

¹³⁷ Bauermeister 2011, S. 82.

¹³⁸ Vgl. Kurtz 1988, S. 100.

¹³⁹ Kurtz 1988, S. 100.

Geht man nun, wie vorhin erwähnt, davon aus, das Werk „Sand-Stein-Kugelgruppe“ besteht aus einzelnen Gruppen, wie sie anhand des Werks „Rotes Reliefbild“ erklärt wurden, so führt eine klare Linie zum kompositorischen Serialismus.

¹⁴⁰ Für den Betrachter/die Betrachterin erschließt sich keine nachvollziehbare Ebene, allein die serielle Technik und die Aleatorik bestimmen den Bildaufbau. Dabei bestätigt sich die zuvor schon erwähnte Behauptung von Jewanski und Düchting, für den/die BetrachterIn würde es sich nicht eröffnen, ob die serielle Technik oder die Aleatorik verwendet wurden.¹⁴¹ Mary Bauermeister vereinte unterschiedlichste Materialien, wie Tusche, Tempera, Sand, Steine und Holzkugeln. Sie schuf dabei eigentlich neun Einzelbilder, die sie zu einer Komposition zusammenfügte.¹⁴²

Eine wichtige Frage drängt sich dabei sehr schnell auf: Wenn Bauermeister einzelne Szenen in einzelnen kleinen Bildern festhielt, wie entstand dabei die Gesamtkomposition? Beruht diese Anordnung ebenso auf seriellen oder aleatorischen Prinzipien?

Geht man nun davon aus, Bauermeister arbeitete hauptsächlich mit Konzepten, so scheint eine Interpretation auf seriellen Prinzipien naheliegend, doch können in ihren Werken genauso Beispiele für eine freie künstlerische Herangehensweise gefunden werden und somit stellt sich diese Frage als kaum zu beantworten dar.

Liest man den Teil des Interviews mit Mary Bauermeister aus dem Jahr 2012 über das „Rote Reliefbild“, so wird sofort klar, wie Bauermeister hier gearbeitet hat. Jeder Bildteil besteht aus einer eigenen Anweisung, aus der „malerischen Konzeption“. Vor allem im unteren Teil des Werkes zeigen sich wichtige Bezugspunkte zu Karlheinz Stockhausen, zu der Partitur des Stückes „Refrain“ von 1959 (Abb. 12). Dieses Stück könnte in die Methode der vieldeutigen Form eingereiht werden. Es wurden also unterschiedliche Elemente von gleicher Gültigkeit zusammengefügt, und der Betrachter wurde selbst zum Teil des Werkes.¹⁴³

¹⁴⁰ Der folgende Absatz bezieht sich auf das Interview Bauermeister 2012, S. 6-7.

¹⁴¹ Jewanski /Düchting 2009, S. 397.

¹⁴² Siehe: Velte 1972, S. XIX.

¹⁴³ Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 167-168.

Über die Notensysteme, die in zwei Halbkreisen angeordnet wurden, ist im Mittelpunkt eine drehbare Plexiglasleiste befestigt, die sich im Kreis drehen lässt.¹⁴⁴ Die Notation besteht aus kleineren Stücken, und durch die Position und Drehung der Leiste ergaben sich unterschiedliche Interpretationen. Stockhausen entwarf in diesem Stück eine neue Form der Darstellung von Geschwindigkeiten und Tondauern. Er setzte beispielsweise die Bezeichnung „so schnell wie möglich“ fest oder teilte die Lautstärke in sechs Grade ein, die durch die Darstellung von unterschiedlichen Punkten gekennzeichnet wurden.

Wird nun der untere Streifen von Mary Bauermeisters Werk betrachtet, so zeigen sich Einflüsse von Karlheinz Stockhausens Partitur darin, dass sie bewegliche Elemente einfügte. Wie in „Refrain“ können einzelne Teile verschoben oder verändert werden. In dem Bild „Sand-Stein-Kugelgruppe“ wurden bemalte Kugeln verwendet, um solche Veränderungen und Variabilitäten hervorzurufen (Abb. 11, Detail).

Eine weitaus unmittelbarere Auseinandersetzung mit dieser Partitur ist in dem Werk „Poeme Optique“ von 1964 zu finden (Abb. 13). Dabei wurden auf einzelnen Glasscheiben, die in das Werk eingearbeitet wurden, Glaslinsen und -Kugeln montiert. Die Glasscheiben konnten am Rand vom Betrachter gedreht werden und somit die Erscheinung verändern. Dieses Werk, das heute verloren ist, stellt in mehrfacher Weise eine variable Form dar, wie sie Stockhausen beschrieb: einerseits wurde von der starren Form abgesehen, das heißt, der Betrachter und dessen Standpunkt wurden wichtig, denn die Glaslinsen und -Prismen bildeten optische Effekte und bei Änderung des Standpunktes reagierten sie sozusagen auf den Betrachter. Darüber hinaus wurde es dem Publikum überlassen, wie sich das Werk darstellen sollte. Wie im Kapitel, „Gruppen und Komplexe nach Stockhausen“, bereits erklärt wurde, meint der Begriff „*Vieldeutig*“, daß Teilformen oder gar die Gesamtform dem Interpreten, dem Lesenden und auch dem Hörenden mehrere von Komponisten bezeichnete Deutungen zulassen.“¹⁴⁵

Jedoch überließ Bauermeister dem Betrachter selbst die Entscheidung über die Darstellung des Bildes, wohingegen Stockhausen diese Entscheidungen dem Interpreten übertrug. Denn Stockhausen zog eine strenge Linie zwischen Komponist-Interpret-Zuhörer, bei Bauermeister verschwammen diese Grenzen bzw. waren nicht vorhanden.

Obwohl sich die Literatur einig zu sein scheint, dass Mary Bauermeister die serielle Technik auf die bildende Kunst übertragen hat, könnte man die Frage stellen,

¹⁴⁴ Der folgende Absatz bezieht sich auf: Kurtz 1988, S. 135-136.

¹⁴⁵ Karlheinz Stockhausen, Musik und Graphik, in: Stegen 1960, S. 22.

was den Antagonismus zwischen musikalischem Serialismus und dem in der bildenden Kunst ausmacht.¹⁴⁶ In der Musik, vor allem im Bereich der elektronischen Musik, war es möglich, Töne relativ eindeutig in Parameter aufzuteilen, um sie zu Reihen zusammenzusetzen. Es scheint, als konnte Mary Bauermeister zwar bis zu einem gewissen Grad die serielle Technik umsetzen, aber nicht in derselben Genauigkeit, wie es in der Musik und vor allem in der elektronischen Musik der Fall war. Neben den Direktiven der „malerischen Konzeption“ und dem aleatorischen Prinzip bleibt aber noch ein künstlerischer Handlungsfreiraum. Denn in der Musik sind die Parameter, wie z.B. Lautstärke, von fortissimo (sehr laut) bis pianissimo (sehr leise), oder Tempo, z.B. Presto (sehr schnell) bis Lento (langsam), zwar nicht vollends eindeutig, aber sicherlich exakter abzulesen als in der bildenden Kunst. Dabei zeigen sich Bauermeisters Parameter wie „Absurdes“ oder „Figuratives“¹⁴⁷ als viel uneindeutiger, wodurch der Künstlerin durchaus gestalterische Freiheiten blieben.

Wenn Kerstin Skrobanek den Zusammenhang von Bauermeister und ihrem Ehemann Karlheinz Stockhausen charakterisiert, „Stockhausen ging es um die Addition von heterogenen Schichten und Klängen, Mary Bauermeister um die Addition und Schichtung heterogener Formen“¹⁴⁸, so muss ich dieser Interpretation widersprechen. Denn bei Bauermeister kann nicht die Rede von Addition sein, es handelte sich dabei eigentlich um eine Integration verschiedener Systeme. Thomas Jean Lehner sprach in einem Artikel von einer Symbiose zwischen Malerei und Musik, wobei die Musik optische Elemente erhielt und die Malerei akustische.¹⁴⁹ Er bezog sich dabei zwar auf Robert Strübins Kunstkonverter, seine Anmerkungen lassen aber deutliche Parallelen zu Bauermeisters Werken zu, die mit Hilfe der „malerischen Konzeption“ geschaffen wurden. Er schrieb dabei, dass nicht nur unterschiedliche Methoden zusammengelegt wurden, sondern so weit verschränkt wurden, dass sie sich gegenseitig zu entsprechen scheinen.¹⁵⁰

Offensichtlich wandte Mary Bauermeister die serielle Technik nicht in der gleichen Genauigkeit an, wie es vor allem in der elektronischen Musik der Fall war. Denn die

¹⁴⁶ Vgl. Kerstin Skrobanek, Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister, in: Schüppenhauer/Skrobanek/Bonin 2004, S. 33.

¹⁴⁷ Siehe Interview Bauermeister 2012, S. 7.

¹⁴⁸ Kerstin Skrobanek, Nutzlose Nadeln und unendlich viele Schichten: Zum Werk von Mary Bauermeister, in: Schüppenhauer/Skrobanek/Bonin 2004, S. 33.

¹⁴⁹ Vgl. Thomas Jean Lehner, Wie funktioniert Strübins „Kunstkonverter“, in: Kat. Ausst. ZwischenZeit Basel 2010, S. 41.

¹⁵⁰ Vgl. Thomas Jean Lehner, Wie funktioniert Strübins „Kunstkonverter“, in: Kat. Ausst. ZwischenZeit Basel 2010, S. 41.

Künstlerin besaß neben den Vorgaben aus der „malerischen Konzeption“, die ihr zweifelsfrei Handlungen vorschrieb, und neben dem aleatorischen Prinzip trotzdem künstlerische Bewegungs- und Entfaltungsmöglichkeiten.

1.3.2 Aleatorik, Serialismus, Zufall?

Kann man die beiden Elemente, die serielle Technik und Aleatorik, überhaupt auf einen Nenner bringen bzw. in Beziehung setzen? Setzen diese beiden Methoden nicht völlig unterschiedliche Herangehensweisen voraus? Das strenge Prinzip der seriellen Technik, das den Künstlern wenig bis kaum künstlerische Freiheiten ließ, sondern sich ausschließlich auf ein zahlenmäßiges Schemata stützte. Im Gegensatz dazu die Aleatorik, mit größeren und kleineren Interpretationsspielräumen. Heißt denn seriell, dass keineswegs Platz für Zufall oder Unvorhersehbarkeit wäre? Gottfried Michael Koenig würde dieser Auslegung widersprechen:

„Seriell ist in gewisser Weise die Dodekaphonie, seriell ist der punktuelle Stil, seriell ist die Gruppenkomposition, seriell ist auch noch die Strukturmusik, und seriell könnte auch durchaus eine Musik noch sein, die gewisse Formschichten dem Zufall überläßt. Seriell bedeutet also nichts oder alles, es ist fast eine Weltanschauung“¹⁵¹

Gottfried Michael Koenig bemerkte dabei die Verschränkungen zwischen dem Seriellen und den permutierbaren Reihen, die sich durch Unbestimmtheitsrelationen zusammensetzen lassen. Er sprach weiters von Willkürlichkeit innerhalb von Reihenfolgen, die durch Permutation entstanden. Das heißt, durch das Zusammenfügen von Parametern mit Hilfe von aleatorischen Prinzipien zu Reihen entstanden Gruppen, die vertauscht und neu zusammengesetzt werden konnten. Diese zufällige Veränderung interpretierte er als Unvorhersehbarkeit, die sich innerhalb eines bestimmten Rahmens, durch nicht vorhersehbare Elemente bewegte, wobei diese nicht mit Zufall verwechselt werden darf. Denn Zufall entsprach bei Koenig einem Ereignis innerhalb eines bestehenden Rahmens. Wenn ein/e InterpretIn eine serielle Partitur wiedergab, bewegte sie/er sich in einem zufälligen Moment, weil jeder Parameter einmal auftrat, bis das Stück vorbei war, diese Interpretation entspricht dem Begriff der Aleatorik. Unvorhersehbarkeit kann laut Koenig nicht berechnet oder angenommen werden.¹⁵²

¹⁵¹ Koenig 1991, S. 238.

¹⁵² Vgl. Koenig 1991, S. 238-

Denn obwohl beide Begrifflichkeiten – Aleatorik und Zufall – sich als uneindeutig in der Literatur darstellen und eine exakte Definition kaum gefunden werden kann, schließen sich beide Elemente nicht von vornherein aus.¹⁵³ „Die „Postserielle Musik“, wie die „Aleatorik“, ist nicht ohne die „Serielle Musik“ zu verstehen und lässt sich auch nur unter erheblichen Mühen von dieser abgrenzen, weil sie [...] nur einen späten Entwicklungsstand der „Seriellen Musik“ begrifflich umfassen will.“¹⁵⁴

Denn obwohl die Definition der beiden Begriffe sich als unterschiedlich darstellt, zeigt sich, dass sie verbunden sind, auch wenn ihre Interpretation differenziert ausfällt. Roland Barthes bevorzugt den Begriff der „strukturellen Technik“, weil er als Überbegriff für die aleatorische und postserielle Musik dient.¹⁵⁵

Doch warum wurden diese Begriffe in der Neuen Musik und darüber hinaus wichtig? Klänge wurden auf neue Weise organisiert, wofür Dieter Schnebel den Begriff der „Befreiung“ verwendet. „Die Musik wurde befreit von Gebilden wie Motiven und Themen. Zum Einheit stiftenden Prinzip emanzipierte sich das *Verhältnis* der Klänge, die nicht mehr als Tonhöhe, sondern kompakter als eine Zusammensetzung aus Höhe, Dauer, Intensität und Farbe verstanden wurden.“¹⁵⁶ Stockhausen schrieb: „Alles wird *Hauptsache*, kein Formglied soll über das andere herrschen.“¹⁵⁷

Aber Karlheinz Stockhausen ging weiter und integrierte den zufälligen Faktor in der Neuen Musik, denn wie er selbst schrieb: „Für den Komponisten kann es eine günstige Arbeitsmethode sein, sich für ein Werk eine Reihe von Freiheitsgraden zu wählen.“¹⁵⁸

Doch welche strukturalistischen Unterschiede können zwischen den beiden Medien – bildende Kunst und Musik – gefunden werden? Karlheinz Stockhausen unterwarf Mary Bauermeisters Werken, ganz in serieller Tradition, strengen Schemata und Zuordnungen zu Gruppen und Komplexen. Doch welche Struktur, welcher Parameter dabei eine übergeordnete Rolle spielt, wird sich im folgenden Kapitel zeigen.

¹⁵³ Sacher 1985, S. 41.

¹⁵⁴ Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945-1965, Voraussetzungen, Verlauf, Material*, München 1972, zitiert nach Sacher 1985, S. 41.

¹⁵⁵ Barthes, 1966, S. 2-3.

¹⁵⁶ Dieter Schnebel, *Denkbare Musik* 1972, zitiert nach Sacher S. 47.

¹⁵⁷ Stockhausen/Schnebel 1963, S. 36.

¹⁵⁸ Stockhausen –II- S. 136, zitiert nach Schacher, S. 54.

1.3.3 Der Faktor Zeit

Géza Perneczky erklärte im Katalog der Galleria Arturo Schwarz, Milano, wie Mary Bauermeister die „malerische Konzeption“ einsetzte bzw. wie Handlungsanweisungen für Künstler entstanden.¹⁵⁹ Als Mary Bauermeister 1962 ihre Werke gemeinsam mit Karlheinz Stockhausen im Stedelijk Museum in Amsterdam ausstellte, fand dort zur gleichen Zeit eine Schau der amerikanischen Pop-Art statt. Sie kam dabei mit den Werken von Künstlern wie Robert Rauschenberg und Jasper Johns in Berührung, die aber zu jener Zeit in Europa noch relativ unbekannt waren. Inspiriert durch das Action Painting, das sich auf gänzliche Subjektivierung der Künstlerpersönlichkeit stützte, ging Mary Bauermeister einen Schritt weiter und integrierte Zeit als bestimmenden und strukturierenden Parameter. Sie wurde dabei zur chronometrischen Angabe der Realisation, also Arbeits- oder Malzeit.

„Although time, as the time of realisation, plays a concrete part in this conception [der malerischen Konzeption], it may also be seen as the major non-concrete parameter of the whole theory.“¹⁶⁰

Kann man tatsächlich davon ausgehen, wie Géza Perneczky schrieb, dass Zeit in Bauermeisters „malerischer Konzeption“ zum wichtigsten Parameter der ganzen Theorie wurde? Aus welchem Grund bezeichnete er diesen Parameter als zentrale Position, gewichtiger als z.B. Licht, Volumen oder Material? Wie stellt sich der Parameter Zeit vor dem zeitlichen Ablauf in Bauermeisters Œuvre dar?

Der Begriff der Zeit, oder des zeitlichen Ablaufs, stellte sich in Bauermeisters Werk tatsächlich als bedeutend heraus. Nicht nur in der „malerischen Konzeption“ beschäftigte sie sich mit diesem Faktor, eine gesamte Werkgruppe wurde „Time“ genannt.

Ende der 1950er Jahre setzte sie sich mit Phosphorfarben auseinander. Die Künstlerin war fasziniert von Bildern, dessen Farben in der Nacht langsam erloschen und in der Sonne wieder aufgeladen wurden. Sie experimentierte mit leuchtenden Bildern, in den Jahren zwischen 1958 bis 1960, also noch bevor es eine persönliche oder künstlerische Beziehung zwischen ihr und Karlheinz Stockhausen gab.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. Galleria Bonino 1965.

¹⁶⁰ Géza Perneczky, IT IS PERHAPS NOT COINCIDENTAL... in: Kat. Ausst. Galeria Schwarz Milano 1972, S. 8. Wobei sich der gesamte Absatz auf Perneczky's Interpretation von „Zeit“ stützt, S. 8-10.

Aber als wichtigsten Grund, warum Zeit eine so bedeutende Position in Mary Bauermeisters Kunst einnahm, könnte in der Verbindung zur Musik liegen. Alle Parameter in der „malerischen Konzeption“ waren frei wählbar, einzig Zeit war unwiderruflich immer eingebunden. „Die Zeit ist irreversibel, ein Ablauf in der Zeit kehrt niemals zum Ausgangspunkt zurück.“¹⁶¹

Der zeitliche Ablauf war deutlich in der Musik zu finden. Dieser Parameter, der einen großen Unterschied zwischen den beiden Genres ausmacht, in der Musik spielte Zeit ohnehin eine große Rolle, war in der bildenden Kunst nicht so eindeutig zu verstehen. Bedeutet Zeit in der optischen Kunst die zeitliche Spanne, in der das Werk geschaffen wurde, in der es erdacht, oder betrachtet wurde? Für Paul Gredinger ist dieser Parameter in der Musik die einzige messbare und wahrnehmbare Wirklichkeit. Gemeint war damit wohl, dass in Bezug zum Beispiel zur Tonhöhe oder zur Schallstärke der Faktor Zeit immer enthalten ist.¹⁶²

Arnold Schönberg schrieb: „Die Musik ist eine Kunst, die sich in der Zeit abspielt. Aber die Vorstellung des Kunstwerks beim Komponisten ist davon abhängig, die Zeit wird als Raum gesehen. Beim Niederschreiben wird der Raum in die Zeit umgeklappt.“¹⁶³

Karlheinz Stockhausen ging in seinem Artikel „Wie die Zeit vergeht“ von der zeitlichen Gestalt und der Messbarkeit von Tonhöhen und Dauernwerten aus. Im ersten Teil dieses Textes beschäftigte er sich mit der Empfindung von Dauern und Höhen, die nicht durch Differenzen unterschieden wurden, sondern durch Verhältnisse.¹⁶⁴ Der zweite Teil setzte sich mit dem Material und der Methode auseinander, zu verstehen ist darunter Instrumental- und Reihenmusik, und wie diese beiden Ebenen kombiniert werden können.¹⁶⁵ In diesem Zusammenhang bedeutend erschien die Reihe, die seriell hergestellt wurde, und deren Proportionsverhältnisse, weil sie genau fixiert und definiert werden konnte. Im Gegensatz dazu zeigte er Unsicherheitsfaktoren auf, wie die Spielgeschwindigkeit des Interpreten. Er ging dabei von einer zeitlichen Varianz aus, indem von unterschiedlichen Eigenschaften bei der Umsetzung von musikalischen Werken die Rede war. Das heißt, wie sich die Reaktionszeit des Interpreten und dessen

¹⁶¹ Vogel 1997, S. 192.

¹⁶² Paul Gredinger, Das Serielle, in: die Reihe, S. 39.

¹⁶³ Josef Rufer, die Komposition mit zwölf Tönen, Berlin 1952, zitiert nach: Maur 1985, S. 328.

¹⁶⁴ Stockhausen 1957, S. 13-15.

¹⁶⁵ Stockhausen 1957, S. 32-40. Der folgende Absatz bezieht sich auf diese Quelle.

Spielbewegung, auf die Zeitlichkeit auswirkten. Karlheinz Stockhausen fragte sich, wie solche unsicheren Faktoren komponiert und notiert werden könnten und ob dabei von Zufall die Rede sein konnte. Er entfernte sich dabei von der Komposition nach metronomischen Vorgaben und bewegte sich auf Zeitproportionen und -Quanten zu. Diese unbestimmten Dauern beruhen weder auf der Zeitlichkeit, die nach der Uhrzeit gemessen wurde, noch auf Proportionsverhältnissen, sondern auf zeitlicher Begrenzung, auf einem Von-bis-Rahmen. Stockhausen führte beispielsweise folgende Zeitlichkeiten an:

1. so schnell wie möglich
2. äußerst schnell beginnen und verlangsamen
3. so langsam wie möglich.¹⁶⁶

Diese Angaben stellten keineswegs allgemein gültige Zeitangaben dar, da der Imperativ „so schnell wie möglich“ immer auch vom Interpretieren abhängt. „Die Tempovorschrift „so schnell“ bzw. „so langsam wie möglich“ ist von den individuellen Eigenschaften des Instruments und des Spielers abhängig und entzieht sich der Kontrolle des Komponisten.“¹⁶⁷ Genau diese variable Methode kann in Mary Bauermeisters Auseinandersetzung mit der „malerischen Konzeption“ gefunden werden, wenn sie z.B. fünf unterschiedliche Grade der Malzeit festlegte. Stockhausen war sich dessen bewusst, dass die Aufmerksamkeit und die Verantwortung dem Instrumentalisten übergeben wurden, wenn er die Partitur mit solchen Handlungsanweisungen versah. Doch, so stellte er die Frage, kann dabei von „Improvisation“ gesprochen werden? Für ihn stand dieses nicht exakt definierte Zeitfeld keineswegs im Zusammenhang mit Extempore, denn es wurde nichts Beliebiges an das Stück angefügt. Es wurde lediglich Zeitlichkeit erst während der Aufführung eines Stückes definiert.¹⁶⁸

„Man könnte ebenso sagen, der Musiker beantworte mit seiner Aktion die „Eigenzeit“ des Klanges, und statt im Streit mit der vorgemessenen Metronomzeit mechanisch Dauern zu quanteln, mißt er nun mit „Empfindungsquanten“; er empfindet, entdeckt die Zeit der Klänge, er läßt ihnen „ihre“ Zeit.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Vgl. Stockhausen 1957, S. 32-40.

¹⁶⁷ Stegen 1981, S. 210.

¹⁶⁸ Vgl. Stockhausen 1957, S. 39.

¹⁶⁹ Stockhausen 1957, S. 40.

John Cage schrieb in seinem Artikel, „Plädoyer für Satie“, dass bei Anton Webern und Eric Satie eine Bestimmung durch Zeitlängen stattfand.¹⁷⁰ „Wenn Sie in Betracht ziehen, daß ein Ton durch seine Höhe, seine Lautstärke, seine Farbe und seine Dauer charakterisiert wird, und daß Stille, welche das Gegenteil und deshalb der notwendige Partner des Tons ist, nur durch ihre Dauer charakterisiert wird, dann kommt man zu dem Schluß, dass die Dauer, das heißt die Zeitlänge, die fundamentalste der vier Charakteristiken des musikalischen Materials ist. Stille kann nicht als Tonhöhen oder Harmonik gehört werden; sie wird als Zeitlänge gehört.“¹⁷¹

Gottfried Michael Koenig fragte sich in dem Buch „Ästhetische Praxis, Texte zur Musik“, ob musikalische Zeit die Aufgabe des Komponierens oder dessen Resultat sei?¹⁷² Er teilte dabei die musikalische Zeit in diese zwei Gesichtspunkte. Dabei gab er zwei unterschiedliche Herangehensweisen an: Einerseits ging er darauf ein, dass Zeit einen Rahmen bildete, dem alle anderen Parameter untergeordnet waren, das heißt, ein Komponist plante zuerst die Länge und im Groben den zeitlichen Umriss. Die Dauer des Stückes wurde in kleineren Teilen angelegt, die zu Reihen zusammengesetzt wurden. Dieser zeitliche Rahmen wurde nicht verändert, alle anderen Parameter ordneten sich der zeitlichen Reihen unter, und dadurch wurde Zeit als „Aufgabe“ verstanden. Wohingegen die musikalische Zeit als „Resultat“ von einer anderen Vorgehensweise ausging, bei der formale Vorgänge und deren Verknüpfungen miteinander wichtig waren. Ein Komponist entwarf seine Stücke, indem er Prozesse definierte, danach deren Reihenfolge festlegte, und die Dauern sich diesen Vorgängen anpassten. Der zeitliche Parameter ordnete sich den Prozessen unter, es wurden abermals Reihen geschaffen, indem Parameter von z.B. Tempi und Modi aufeinandertrafen. Dabei benötigte jedes Ereignis eine bestimmte Zeit, um seine Aufgabe zu erfüllen.

Gottfried Michael Koenig kam jedenfalls zu dem Schluss, „daß in jedem Fall die musikalische Zeit *resultiert*, es sei denn, sie ist ausdrücklich als *Aufgabe* verstanden.“¹⁷³ Beide Interpretationen weisen einen Bezug zur seriellen Technik auf, denn wenn Zeit als Aufgabe betrachtet wird, geht man davon aus, dass zuerst der zeitliche Rahmen festgelegt wurde, und innerhalb dieses Rahmens spielen sich einzelne Szenen mit einer vorgegebenen Zeitlichkeit ab. Das heißt, die „Gesamtdauer wird also in Teile zerlegt,

¹⁷⁰ John Cage, Plädoyer für Satie. Der Text stellt eine Vorlesung von John Cage im Sommer 1948 im Black Mountain College während des Satie-Festivals dar. in: Kostelanetz 1973, S. 108-114.

¹⁷¹ John Cage, Plädoyer für Satie, in: Kostelanetz 1973, S. 111.

¹⁷² Der folgende Absatz bezieht sich auf: Koenig 1991, S. 224-238.

¹⁷³ Koenig 1991, S. 229.

die ihrerseits bestimmte Dauern haben und in einer bestimmten Reihenfolge stehen.“¹⁷⁴ Durch das Zusammenfügen dieser Teile entstanden Reihen; diese Vorgehensweise erinnert stark an die serielle Technik – einzelne Elemente in Parameter aufzuteilen und durch bestimmte Vorgehensweisen wieder zusammenzusetzen.

Interpretiert man die Zeit als „Resultat“, wobei es weniger wichtig erscheint, wie lange ein Stück dauert, sondern wie lange es braucht, bis bestimmte Ziele erreicht werden, zeigt sich hier ein ähnlicher Zugang zum Serialismus. Klänge wurden wiederum in einzelne Parameter aufgeteilt und zusammengesetzt. Reihen entstanden hier wieder als Summe von Parametern, aber diesmal dauerten die einzelnen Abschnitte so lange, bis gewünschte Eigenschaften erreicht wurden.¹⁷⁵

In Mary Bauermeisters Anwendung ist der Parameter „Zeit“ als zeitliche Begrenzung der Herstellung des Kunstwerkes zu verstehen. Géza Perneczky zählt dabei noch die Betrachtungszeit hinzu.¹⁷⁶ Dadurch könnte man in der „malerischen Konzeption“ von einer Interpretation eines räumlich fixen Objektes weggehen und die Werke als Gegenstände bezeichnen, die sich im Fluss der Zeit ständig verändern. Das heißt, die Endprodukte, die durch die Partitur erzeugt wurden, sind ein Festhalten eines Momentes, denn das zufällige Auswählen und Permutieren von Zahlen hat insofern mit einem bestimmten Zeitpunkt zu tun, weil Zufall auch auf einen festgelegten Moment bezogen bleibt. Zu einem anderen Zeitpunkt hätte die Partitur völlig andere Handlungsanweisungen hervorgebracht.

Wie könnte man darüber hinaus in Mary Bauermeisters Werken der „malerischen Konzeption“ den Parameter „Zeit“ interpretieren? Welche Position kann ihr dabei eingeräumt werden, oder muss von einer solchen Behauptung Abstand genommen werden? Sie unternahm Versuche, die bildende Kunst neu zu strukturieren und griff dabei ganz wesentlich auf die serielle Technik zurück. Eine bessere Frage würde lauten, wie setzte sich Mary Bauermeister in ihren Werken mit dem Prinzip „Zeit“ auseinander? John Cage widmete sich in dem Stück „4'33“ dem zeitlichen Ablauf, er schuf eine

¹⁷⁴ Koenig 1991, S. 225.

¹⁷⁵ Vgl. Koenig 1991, S. 227-229.

¹⁷⁶ Vgl. Géza Perneczky, IT IS PERHAPS NOT COINCIDENTAL... in: Kat. Ausst. Galeria Schwarz Milano 1972, S. 8. Wobei sich der gesamte Absatz auf Perneckys Interpretation von „Zeit“ stützt, S. 8-10.

Erwartungshaltung des Publikums und wusste diese Spannung auszunutzen, indem der Interpret und dessen Instrument 4 Minuten und 33 Sekunden keinen Ton von sich gaben. Geht man davon aus, Mary Bauermeisters Werke stellen einen einzelnen Moment dar – man könnte ihn auch geistige Momentaufnahme nennen –, hat sie wenigstens die Idee von Zeit umgesetzt, die auf einem Zufallsmoment beruht. Das heißt, die Aleatorik bestimmt die Struktur ihrer Werke, ganz ähnlich wie in John Cages „stillem Stück“. Wenn man von Gottfried Michael Koenigs Interpretation der musikalischen Zeit ausgeht, stellt sich die Frage, ob Zeit bei Mary Bauermeister nun als „Aufgabe“ oder „Resultat“ verstanden werden kann. Geht man davon aus, dass Mary Bauermeister „Zeit“ als Parameter auffasste, so könnte man Koenigs Interpretation als „Aufgabe“ sicherlich nahe kommen. Aber aus diesem Grund muss gleichzeitig Géza Perneckys Zitat hinterfragt werden: „Although time, as the time of realisation, plays a concrete part in this conception [der malerischen Konzeption], it may also be seen as the major non-concrete parameter of the whole theory.“¹⁷⁷ Ich stimme mit ihm überein, dass dieser Parameter in Bauermeisters Schaffen einen wichtigen Teil einnahm, aber ob er zum wichtigsten Parameter wurde, bleibt jedoch fraglich.

¹⁷⁷ Géza Pernecky, IT IS PERHAPS NOT COINCIDENTAL... in: Kat. Ausst. Galeria Schwarz Milano 1972, S. 8. Wobei sich der gesamte Absatz auf Perneckys Interpretation von „Zeit“ stützt, S. 8-10.

2. Bildende Kunst und Musik im 20. Jahrhundert – ausgewählte Beispiele im Kontext zu Mary Bauermeister

In Mary Bauermeisters Werk spielte Komposition und Musik eine bedeutende Rolle, vor allem während ihrer gemeinsamen Jahre mit Karlheinz Stockhausen arbeitete sie intensiv mit der „malerischen Konzeption“ und kompositorischen Mitteln.

Doch woher kommen diese musikalischen Tendenzen in ihrem Schaffen und wohin gehen sie? Wo können Vorbilder und Einflüsse anderer Künstler gesucht werden? Müssten Anhaltspunkte dafür in der Musik bzw. Komposition oder der bildenden Kunst ausgemacht werden? Es wird im Anschluss versucht, Mary Bauermeister in einen kunsthistorischen Kontext zu stellen, indem Beispiele und deren Zusammenhang erläutert und mit ihren Werken verglichen werden. Denn obwohl es schwierig ist, Mary Bauermeisters Œuvre kunsthistorischen Strömungen zuzuordnen, scheint es doch wichtig aufzuzeigen, wie ihr Schaffen in einen Dialog mit anderen künstlerischen Strömungen trat. Werner Schulze-Reimpell widmete sich in seinem Artikel „Außenseiter der Kunstszene“ diesem Problem des Rubrizierens.¹⁷⁸ „Das Bedürfnis nach Einordnung entspricht insofern dem Wunsch nach Verständnishilfen [...]. Wessen Arbeiten sich jedoch solchem Verlangen verweigern, aber auch ihrerseits nicht geeignet sind, eine eigenen Schule zu stiften, der findet sich als „Außenseiter“ schnell isoliert.“¹⁷⁹

Indem er Klaus Jürgen-Fischer zitierte, tastete er sich langsam unterschiedlichen kunsthistorischen Tendenzen an, dabei fielen Begriffe wie Pop-Art, Op-Art oder Raumkunst. Schlussendlich berief er sich auf den von Klaus Jürgen-Fischer verwendeten Ausdruck des „assemblierend-additiven Verfahrens“.¹⁸⁰ Ein wichtiges Moment in Mary Bauermeisters Werken sieht Werner Schulze-Reimpell in ihrer Verwendung gefundener Materialien. So nannte er sie Naturalistin, obwohl sie keine naturgetreuen Werke schuf, er bezog sich dabei vielmehr auf die Verwendung von natürlichen Materialien und auf den Ausgangspunkt „Natur“ oder natürlichen Materials in ihren Werken. In Bezug zu Bauermeisters Mitwirkung an den ersten Happenings, dem Musiktheater „Originale“, viel der Begriff der „Aktionskunst“. Er erklärte

¹⁷⁸ Vgl. Schulze-Reimpell 1976, S. 45-49.

¹⁷⁹ Schulze-Reimpell 1976, S. 45.

¹⁸⁰ Siehe Schulze-Reimpell 1976, S. 46 und Jürgen-Fischer 1967, S. 9. Der folgende Absatz bezieht sich auf die erste Quelle.

weiterhin, dass sich Aktionen auch in Bauermeisters Objekten vollzogen. So meinte er dabei wohl die Einbeziehung des Betrachters in ihre Werke, die durch die Verwendung von Glaslinsen und -Prismen eine optische Veränderung hervorrufen, je nach Betrachterstandpunkt.

Könnte es dabei, so frage ich mich, von keinerlei Bedeutung sein, Mary Bauermeisters Arbeiten einem bestimmten Kunstgenre zuzuordnen? Entziehen sich ihre Werke nicht genau dieser Einordnung durch einen intermedialen Charakter und ihrem künstlerischen Alleingang, ohne eine direkte Zuordnung zu einer Künstlergruppe oder Stilen? Denn obwohl sich ihre Werke einer Einordnung entziehen, können trotzdem Einflüsse und Bezugspunkte in ihrer Kunst festgemacht werden.

Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden versucht, anhand konkreter Beispielen einige Orientierungspunkte herauszuarbeiten.

In Bezug zu Musik und bildender Kunst merkte John Cage in einem Gespräch an: „Ich glaube, daß sich heute in der Musik etwas verwirklicht, was sie von der Musik um die Jahrhundertwende unterscheidet. Damals war die bildende Kunst so stark von der Musik beeinflusst, daß sie ihr als Vorbild für die Wendung zum Abstrakten diente; [...] Kubismus und so weiter. In sämtlichen Manifesten war davon die Rede, daß in der Musik schon das erreicht worden sei, was in der Malerei erst geschah. Ich glaube, daß vieles von dem, was seit 1950 in der Musik passiert, eine Reaktion auf die Entwicklung der bildenden Kunst ist [...].“¹⁸¹

John Cage dürfte mit seiner Aussage über den Einfluss der bildenden Kunst auf die Musik sicherlich Recht behalten. Vor allem bei Betrachtung seines Kreises und der „New York School“. Es seien hier nur kurze Beispiele genannt: Rauschenbergs „White Paintings“, die ihn zur musikalischen Reduzierung veranlasst hatte, oder Jackson Pollocks All-Over-Werke, die durch ihre radikale Abwendung der traditionellen Werte der amerikanischen Musik-Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahe stand.¹⁸²

¹⁸¹ Siehe Kostelanetz, John Cage im Gespräch, Köln 1989, S. 136. in: Emons S. 57.

¹⁸² Siehe Emons 2006, S. 105.

Dabei hatte John Cage jedoch nicht berücksichtigt, dass vor allem in der amerikanischen Pop-Art einer Interaktion zwischen den Gattungen und einer Trennung von den traditionellen Kunstgenres bereits der Samen gelegt und eine Intermedialität schon geboren war. In zahlreichen Werken, die unter diesem Einfluss standen, ist eine Abkehr zwischen den Kunstrichtungen zu finden – so auch bei Mary Bauermeister.

Es wird im folgenden Kapitel versucht, Einflüsse zwischen bildender Kunst und Musik im 20. Jahrhundert aufzuzeigen. Inwieweit arbeiteten Künstler in diesen Genres und welche theoretischen Ansätze lassen sich finden –im Kontext zu Mary Bauermeisters Arbeiten? Eine eingehende Untersuchung der Verbindung zwischen Kunst und Musik und deren Entwicklung kann in dieser Arbeit keiner sorgfältigen Analyse unterzogen werden. Ziel hierbei ist es, Parallelen zu Mary Bauermeisters Arbeiten aufzuzeigen.¹⁸³

Mit einer kurzen Erläuterung von Marcel Duchamps Ready-mades und einer Bearbeitung von Kandinskys Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ soll ein Bezug zwischen visueller und hörbarer Kunst dargestellt werden. Der Bogen spannt sich von Kandinskys theoretischen Schriften, über Mary Bauermeisters Nähe zum Bauhaus und der Beschäftigung mit Kunst und Musik, über Robert Rauschenbergs Affinität zur Musik und Jackson Pollocks ästhetischer Formensprache. Robert Rauschenberg wurde ausgewählt, weil er Bauermeisters Schaffen beträchtlich beeinflusst hat; durch sein Werk „Monogram“ wurde Mary Bauermeister auf die damals junge amerikanische Kunst aufmerksam. Man könnte ihn schon beinahe als Bauermeisters Schnittpunkt zur Pop-Art bezeichnen und in ihrem Schaffen in Amerika stand er ihr künstlerisch nahe. Am Beispiel der „White Paintings“ wird der Versuch unternommen, die Werke beider Künstler gegenüberzustellen.

Mary Bauermeisters „Pünktchenbilder“ und Jackson Pollocks „all-over-paintings“ weisen eine vergleichbare Formensprache auf. Inwiefern man die Werke dieser beiden Künstler vergleichen kann, wird sich zeigen.

Es wurden in diesem Kapitel nur einige Beispiele herausgenommen, die – wie ich denke – in besonderem Bezug zu Mary Bauermeisters Werken stehen. Ich werde mit einem ihrer wichtigsten künstlerischen Bezugspunkte beginnen – Marcel Duchamp.

¹⁸³ Es sei jedoch auf die Arbeiten von Jon Griebler „Musikinhärente Strukturen als Basis der neuen Künste“ und auf Karin von Maurs Werk „Vom Klang der Bilder“ verwiesen.

2.1.1 Marcel Duchamp

Marcel Duchamp besaß in Mary Bauermeisters Œuvre eine bedeutende Vorbildfunktion, und sie bezeichnete ihn als wegweisendsten Vordenker ihrer Kunst.¹⁸⁴ Sie bezog sich dabei zweifellos auf Duchamps Errungenschaften in Bezug auf seine Ready-mades und seine zwiespältigen Beziehung zum Kunstmarkt. Die damit einhergehende Verschleifung der Genregrenzen der Kunst und seine Zurücknahme der Hierarchien schien auf sehr ähnliche Weise bei Bauermeister weitergeführt zu werden. Sie verwendete Materialien, industriell gefertigte, von Menschen modifizierte sowie Werkstoffe aus der Natur, und verarbeitete sie – jedoch anders als Duchamp – weiter. Das heißt, sie verwendete vorgefertigte oder vorgefundene Werkstoffe, die sie nicht durch Modifizierung, sondern durch Zusammensetzung zu Gruppen oder größeren Einheiten verband. Sie beließ das Material häufig in seiner ursprünglichen Form und es ergaben sich durch deren Zusammensetzung, unterschiedliche Beziehungen zueinander und zu anderen Werkstoffen.

Eine genauere Betrachtung von Duchamps Ready-mades und Bauermeisters Ready-trouvés wird nun folgen.

Ready-Trouvé

„Mit der Entdeckung des Fundobjekts und Ready-Mades haben sich beide Künste [Anm. Musik und bildende Kunst] neue Dimensionen erschlossen. [...] Die Erweiterung des Kunstbegriffs läßt nunmehr zu, daß nahezu alles zu ihrem Material erkoren werden kann, wenn der Künstler es zu instrumentalisieren weiß.“¹⁸⁵

Das Ready-made – deren begriffliche Geburtsstunde sich 1915 vollzog –, wurde als industriell vorgefertigtes Objekt definiert, das aus dem alltäglichen Gebrauch herausgenommen und durch leichte Veränderung zum Kunstobjekt erhoben wurde. Marcel Duchamp, der den Begriff aus der Kleidungsindustrie übernahm, verwendete das Ready-made als ästhetischen provokativen Akt. Er behandelte dabei die Frage nach Geschmack und Design und stellte darüber hinaus die Bedeutung der Kunst in Frage. Was ist Kunst eigentlich? Was macht Objekte zur Kunst – ihre Unbenutzbarkeit im

¹⁸⁴ Siehe Bauermeister 2011, S. 131.

¹⁸⁵ Maur 1985, S. 20.

Alltag? Doch was passiert, wenn Objekte aus der Alltäglichkeit herausgenommen und ausgestellt werden?¹⁸⁶

Für Marcel Duchamp waren nicht nur industriell gefertigte Gegenstände Ready-mades, „sondern alle geistlos produzierten Versatzstücke und konfektionierten Fertigteile.“¹⁸⁷

Duchamp selbst sammelte seine Fertigteile ursprünglich nicht aus dem Grund sie auszustellen, er sammelte sie in seinen privaten Räumen – und wie Holger Schulze schreibt, war es „ein ganz privates, aleatorisches Spiel.“¹⁸⁸

„Ich wollte ja eigentlich kein Kunstwerk daraus machen [...] als ich ein Fahrrad-Rad mit der Gabel nach unten auf einen Schemel montierte, dachte ich dabei weder an ein Ready-made noch an irgend etwas anderes, ich wollte mir nur so die Zeit vertreiben. Es gab keinen bestimmten Grund dafür, ich wollte es nicht ausstellen und nicht beschreiben. Nichts dergleichen...“¹⁸⁹

Folgt man Holger Schulzes Gedankengang, so stellt sich heraus, dass er zweifelsohne aleatorische Vorgänge in Duchamps Ready-mades sah, und zwar in dessen Auswahlverfahren. Auf welche Weise, so scheint er sich zu fragen, werden Objekte ausgewählt, was könnte den Künstler veranlassen, bestimmte Gegenstände herauszugreifen? Er fragte sich weiters, was die Gemeinsamkeiten von Ready-mades, der Gebrauchsgegenstände waren, die durch kleine Veränderungen vom alltäglichen Gebrauch abgehoben wurden. Er wies nicht nur auf ein minimalistisches Design hin, sondern auch auf deren mittlere Größe und Modifikation durch skripturale Elemente, bzw. durch Hinzufügen eines Titels werden diese industriellen Gegenstände von Duchamp aus der Alltäglichkeit selegiert.¹⁹⁰

„Das Ready-made ist eine Grundoperation des aleatorischen Spieles, das jeder spielen kann.“¹⁹¹ Objekte bleiben was sie sind, egal wie sie kombiniert werden, „Eine Fahrradgabel auf einem Schemel ist eine Fahrradgabel auf einem Schemel!“¹⁹²

¹⁸⁶ Vgl. Gale, 1996, S. 50-51.

¹⁸⁷ Schulze 2000, S. 124.

¹⁸⁸ Schulze 2000, S. 124.

¹⁸⁹ Daniels 1992, S. 169-170.

¹⁹⁰ Schulze 2000, S. 126.

¹⁹¹ Schulze 2000, S. 126.

¹⁹² Klaus Honnef, Concept Art, Köln 1971, S. 11, zitiert nach: Schulze 2000, S. 126.

Mary Bauermeister verwendete neben industriell gefertigten Objekten auch aus der Natur entlehnte Gegenstände. Während einer gemeinsamen Reise mit Karlheinz Stockhausen auf Sizilien im Jahr 1963, zu jener Zeit hatte sie ihren Arbeits- und Lebensmittelpunkt schon nach New York verlegt, begann sie gefundenes Material nach Amerika zu schicken. Darunter Stoffe, Steine und andere Dinge, die sie am Strand fand.

„Alles wunderbares Material für meine Ready-trouvé-Serie mit Fundstücken aus der Natur, die ich zu Kunst weiterverarbeitete. Als Hommage an Marcel Duchamp, der viel mit gefundenen Alltagsgegenständen, also den objets trouvés, arbeitete und sie durch kleine Änderungen zu sogenannten Ready-mades umgestaltete, gab ich meinen Werken diesen Namen Ready-trouvé.“¹⁹³

Wenn man nun genaue Unterscheidungen zwischen Ready-made und Objet Trouvé sucht, so stellen sich die beiden Begriffe als überwiegend kongruent dar, beiden liegen „vorgefundenen“ Elemente zugrunde. Der Begriff des Objet Trouvés wurde meist für Werke verwendet, die unbearbeitetes Material in Assemblagen verarbeiten, während ein Ready-made aus modifizierten Objekten bestand. Mary Bauermeister machte sich beide Begriffe zu Nutze und verwendete Ready-Trouvé einerseits als Hommage an Marcel Duchamp und andererseits als Technik, bei der sie unterschiedliche Materialien durch deren Zusammensetzung mit anderen bearbeitet.

In Mary Bauermeisters Schaffen muss jedoch eine Differenzierung dieser beiden Begriffe geschaffen werden. Wenn man von Duchamps Definition eines Ready-made ausgeht, so wird sich keine eindeutige Unterscheidung finden lassen, da er den Begriff relativ allgemein verstand. Geht man aber davon aus, Ready-mades waren durch ihre industrielle Herstellung charakterisiert und wurden leicht abgeändert, so zeigte sich bei Mary Bauermeister ein anderer Zugang: Sie wiederum verwendete natürliche und industrielle Rohstoffe, die sie zum größten Teil nicht verändert, sondern durch deren Gegenüberstellung zu Kunstwerken erhob. Insofern traf der Begriff „Objet Trouvé“ eher deren inhaltliche Bedeutung.

¹⁹³ Bauermeister 2011, S. 131

Bauermeister besuchte in den 1950er Jahren die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Wie sehr sich der Einfluss des Bauhauses in ihrem Frühwerk manifestierte, wird sich im folgenden Kapitel zeigen.

2.1.2 Wassily Kandinsky: theoretische Schriften und Bauhaus

Wassily Kandinsky setzte sich intensiv mit beiden Medien – bildender Kunst und Musik – auseinander und suchte Bezugspunkte und Überschneidungen. In seinem theoretischen Werk „Über das Geistige in der Kunst“ schrieb er wichtige Erkenntnisse über Abstraktion, Farbtheorie und -Wirkung und vor allem in Bezug zu Musik und Malerei. In Anbetracht dieser methodischen Aufbereitung werden theoretische Brücken gezogen zwischen Kandinskys Werk und dem Œuvre von Mary Bauermeister.

„Ich beneide Sie sehr. Wie unendlich gut [...] haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich Kunst, die das Glück schon besitzt, auf reinpraktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei noch darauf warten müssen?“¹⁹⁴

Gemeint waren wohl die Werke von Musikern und Komponisten, die keine sichtbaren Zeichen hinterlassen, in einer Immaterialität verankert sind und die von der Sichtbaren, starren Form abgehoben sind.¹⁹⁵ Die/der KünstlerIn, die/der visuelle Werke produzierte, blieb somit immer einem Moment verhaftet, einem Gegenstand, der zum bewegungslosen Zustand wurde. Kandinsky selbst fand das Ende des reinpraktischen Zwecks in der Gegenstandslosigkeit. Er gab das konkrete Objekt auf und erweiterte die Malerei, indem er „den inneren Klang, der Farben und Formen absolut setzte.“¹⁹⁶ Je weiter er sich vom Gegenstand löste, erkannte er eine höhere Ebene in der Kunst, eine geistige und religiöse Stufe.¹⁹⁷ Das Kunstwerk sollte sich vom Gegenstand entfernen

¹⁹⁴ Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, Brief vom 9. April, 1911, Hahl-Koch, J. (Hg.), Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Salzburg/ Wien 1980, S. 25. zitiert nach: Maur, 1985, S. 3.

¹⁹⁵ Siehe Kandinsky 1952.

¹⁹⁶ Maur 1985, S. 3.

¹⁹⁷ Vgl. Roewer 2008, S. 2.

und zu einer geistigen Ebene aufsteigen.¹⁹⁸ In dieser Stufe bereits verhaftet, befand sich die Musik, wie das Zitat zeigt. In seinem Traktat versuchte er die gegenstandslose Kunst – man könnte beinahe von einem transzendenten Ansatz sprechen – der Musik anzunähern. Er teilte die wichtigsten Mittel der Malerei in zwei Aspekte, einerseits in Form, andererseits in Farbe.¹⁹⁹ Für Kandinsky hatten Farben eine überaus wichtige Bedeutung, nicht nur optische, sondern auch akustische. Gemeint war damit das geistige Mittel der chromatischen Synopsie. Er beschäftigte sich mit dem Verhältnis von Farbton und Farbklang und teilte Farbtöne bestimmten Instrumenten oder Eigenschaften zu.²⁰⁰

„Und die Farbe... [wird] zum großen malerischen Kontrapunkt führen, auf welchem auch die Malerei zur Komposition gelangen wird und sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt.“²⁰¹ Kandinsky sprach in Bezug zu Abstraktion davon, dass weder Farbe noch Form mehr eine Rolle spielen, sondern allein das Gefühl dominiert, dass Bilder (geistige) Klänge schaffen können.²⁰²

Eine enge Verbundenheit Mary Bauermeisters zum Bauhaus zeigte sich in ihren frühen Werken ab 1954, als sie die Hochschule für Gestaltung besuchte. Im Werk „Konstruiertes“ (ABB. 14) griff sie ganz unmittelbar auf Kandinskys Formensprache zurück, der durch seinen steten Abstraktionsprozess ausschließlich geometrische Formsprache anwendete und eine Verbindung zur Musik suchte. Theodor W. Adorno war der Meinung, Musik und Kunst würden sich annähern, je mehr sich die Kunst vom Gegenstand löste.²⁰³ In ihrer Experimentierphase, als sie noch die Hochschule für

¹⁹⁸ Kandinsky 1956, S. 21, in: Roewer 2008, S.2.

¹⁹⁹ Vgl. Kandinsky 1952, S. 66.

²⁰⁰ Wobei das Prinzip des Farbenhörens sicherlich nicht auf Kandinsky zurückgeht, sondern eine lange Geschichte besitzt. Solche Zuordnungen stellen sich jedoch als sehr schwer und uneinheitlich heraus. in: Motte-Haber 1990, S. 62-63.

²⁰¹ Kandinsky 1952, S. 79

²⁰² Kandinsky 1952, S. 75.

²⁰³ Theodor W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, Ausstellungskatalog, Hommage à Schönberg, Berlin 1974, zitiert nach: Jelena Hahl-Koch, Kandinsky und der „Blaue Reiter“, in: Maur, 1985, S. 354.

Gestaltung in Ulm besuchte, folgte Bauermeister stilistisch Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger, die beide am Bauhaus tätig waren.²⁰⁴

Es ist anzunehmen, dass der Einfluss von Musik und die Vermischung beider Medien schon früh bei Mary Bauermeister einsetzten. Ebenso könnte man Parallelen zu ihrer gegenstandslosen Arbeitsweise ziehen. Für Kandinsky war Abstraktion ein Aufstieg zum Geistigen, für Mary Bauermeister war die Gegenstandslosigkeit von Beginn ihres Schaffens an maßgebend. Farben waren bei Kandinsky und bei Bauermeister, vor allem als geistiges Mittel von wesentlicher Bedeutung. Bauermeister hingegen beschränkte sich auf nur wenige farbige Bereiche. In ihrem Schaffen beherrschte in vielen Beispielen meist die weiße Farbe den Bildgrund, denn Weiß ist „die ist die Farbe, in der alle anderen enthalten sind.“²⁰⁵ Für Kandinsky besaßen nicht nur Farben an sich besondere Aussagekraft, sondern auch deren Form und Beziehung zueinander. Eine sehr ähnliche Vorgehensweise ist auch bei Mary Bauermeister zu finden. Denn wie Karlheinz Stockhausen schrieb, sind die Beziehungen der Einzelelemente in Bauermeisters Schaffen von außerordentlicher Bedeutung und „daß es einzig und allein darauf ankommt, wie solches Material in Beziehung gebracht ist.“²⁰⁶

Für Kandinsky hatte jede einzelne Kunstgattung seine Mittel, und er räumte der Musik den höchsten Stellenwert ein, weil sie von der Naturabbildung abgehoben war und ihr Ausdrucksmittel das geistige und seelische Leben des Künstlers, also die „innere Welt“, darstellte.²⁰⁷ Sie konnte frei von geborgten Mitteln der Natur sein. Er sprach von einer natürlichen Vermischung der Künste und in weiterer Folge von einem gegenseitigen Aneignen der künstlerischen Mittel. Die Musik könne somit Eigenschaften darstellen, zu denen die Malerei nicht fähig sei, und umgekehrt. So sei „Zeit“ in der Musik ein wichtiges Mittel, wohingegen die Malerei diese Nichtdarstellbarkeit von Zeiträumen der Vorteil zukäme, mehrere Augenblicke in einem Werk zu vereinen. „Eine Kunst muß bei der anderen lernen, wie sie mit ihren Mitteln umgeht, sie muß lernen, um dann ihre

²⁰⁴ Vgl. Velte 1972, S. V.

²⁰⁵ Schulze-Reimpell 1976, S. 47

²⁰⁶ Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 169.

²⁰⁷ Dieser Absatz bezieht sich auf: Kandinsky, 2009 S. 58-60

eigenen Mittel prinzipiell gleich zu behandeln, d.h. in dem Prinzip, welches ihr allein eigen ist.²⁰⁸

So könnte man einen Strich ziehen zu Mary Bauermeisters Methode der „malerischen Konzeption“, bei der sie nicht bloß die Musik in visuelle Mittel übersetzte, sondern deren Mittel verwendete und innerhalb der bildenden Kunst damit umging. Das heißt, sie bediente sich der Musik, ging zurück zu deren Ursprung, die Komposition, und übersetzte nicht bloß die kompositorischen Mittel, sondern erweiterte die Malerei um die Methode der Komposition. Wie Stockhausen über Bauermeister schrieb: „Sie zeigte zum Erstaunen der Komponisten, dass in ihren Arbeiten die gleichen kompositorischen Probleme, die für die gegenwärtige musikalische Komposition maßgebend sind, zu neuen optischen Erfindungen und Entdeckungen führen.“²⁰⁹

2.1.3 Robert Rauschenberg: White Paintings

Als Robert Rauschenberg an einem der ersten Happenings am Black Mountain College mitwirkte, waren bereits die Weichen für eine intermediale Weiterentwicklung gestellt. Wichtig wurden dabei die Arbeiten von John Cage und dem Tänzer Merce Cunningham. Hans Emons wies auf den engen Zusammenhang zwischen Rauschenbergs monochromen „White Paintings“ (Abb. 15) und Cages Stück „4'33“ hin.²¹⁰ Obwohl in beiden Werken die künstlerische Handschrift stark zurückgenommen wurde, kann von Horror vacui hierbei keine Rede sein, ganz im Gegenteil, Rauschenberg erhob die Leinwand vom Bildträger zum eigentlichen Objekt. In John Cages „stillem Stück“ wurde auf sehr ähnliche Weise agiert. So erhob John Cage die Stille zum eigentlich Inhalt, man könnte also die Stille im übertragenen Sinn mit dem Bildträger gleichsetzen, auf den in traditioneller Weise aufgetragen wird, genauso wie die Stille im musikalischen Bereich in die Töne und Klänge „aufgetragen“ wurden.

Vergleicht man nun die Partitur von Cages Stück „4'33“ (siehe Kapitel 1.2.2. Needless Needles) mit Robert Rauschenbergs „White Paintings“, so könnte man annehmen, dass eine stellt die Handlungsanweisung für das andere dar. Auch wenn sich Hans Emons

²⁰⁸ Kandinsky, 2009 S. 59.

²⁰⁹ Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962, [keine Seitenangabe], Übersetzung in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 167.

²¹⁰ Emons 2006, S. 70-76.

fragte, was denn nun zuerst geschaffen wurde, scheint mir dieser Aspekt nicht von wesentlicher Bedeutung, sondern dass die Partitur von Cages Stück zum Schweigen auffordert und die Werke von Rauschenberg genau das ausführen, eine weiße monochrome Fläche. Das Gleiche könnte man auch in die entgegengesetzte Richtung vornehmen; so strahlen die Bilder eine zurückgenommene Ruhe aus – und die Partitur benennt es.

„Wie auf Rauschenbergs weißen Leinwänden ist auch hier die Leere, d.h. die Ruhe nur scheinbar. Das Empfinden von Leere entlarvt Cage vielmehr als Folge einer anezogenen Konzentration [...]. Dabei zwingt der Komponist den Zuhörer zu einer ausschließlichen Aufmerksamkeit auf seine expressive Aussage, die Umwelt aber wird künstlich abgeschaltet.“²¹¹

Es zeigt sich zwar eine Zurücknahme der künstlerischen und interpretatorischen Handschrift, nichtsdestotrotz ist deutlich erkennbar, dass beide Werke nicht in Stille versinken, denn „a canvas is never empty“²¹², wie John Cage schrieb. Noch bevor John Cage mit (scheinbarer) Stille experimentierte, machte er die Entdeckung, dass absolute Stille im menschlichen Ohr nicht möglich ist, denn selbst in einem schalltoten Raum nimmt das Ohr Töne wahr.²¹³ John Cage und später auch Karlheinz Stockhausen erkannten, dass selbst in einem schalltoten Raum der eigene Organismus zu hören ist – und zwar das Nervensystem und das Blutgefäßsystem.²¹⁴ Vor diesem Hintergrund zeigte sich eine Zurücknahme des Künstlers und dessen Kunstfertigkeit. Genau dieses Dementi ist bei Duchamps Ready-mades zu finden. Kandinsky vertrat wiederum die Geisteshaltung, dass „Weiß“ als Schweigen oder Klanglosigkeit interpretiert wird.²¹⁵

Robert Rauschenberg ging von seinen „combine paintings“, bei denen er ohne nachvollziehbare Bedeutung Objekte auf die Leinwand setzte und somit der Position seine Wertigkeit entzog, noch einen Schritt weiter, indem er den Bildgrund mit einer einheitlichen weißen Fläche überzog. Hier wurden die dargestellten Details zu wahllosen Elementen, mit gleicher Wertigkeit. Genau dieser Gedankengang ist bei John Cage zu finden – jedoch auch bei Mary Bauermeister, die ohne nachvollziehbarem

²¹¹ Vgl. Karin Thomas, Ich versuche in der Lücke zwischen Kunst und Leben zu wirken. Rauschenbergs Weg zu einem „Neuen Realismus“ in den fünfziger Jahren, in: Adriani/Greiner 1979, S. 175.

²¹² Vgl. Emons 2006, S. 67-77. direktes Zitat in: Emons 2006, S. 70.

²¹³ Emons 2006, S. 70.

²¹⁴ Sacher 1985, S. 223.

²¹⁵ siehe Emons 2006, S. 70.

Anlass ihre seriell zusammengesetzten Bildinhalte nach aleatorischen Prozessen positionierte.²¹⁶

John Cage bezog schon ab 1949 Geräusche des täglichen Lebens und Zufallsgeräusche in seine Stücke mit ein. Er entfernte sich von der Idee eines musikalischen Kunstwerkes, das sich langsam aufbaut, bis zum Höhepunkt und zurückgenommen wird, bis es endet. Karin Thomas schrieb dabei: „Cages künstlerische Absicht [richtet sich] darauf, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu dezentralisieren, von dramatischen Höhepunkten weg und hin zu einer Offenheit für alles zu führen.“²¹⁷ Genau dieses Element erkannte Karin Thomas als Zusammenhang zu Robert Rauschenbergs weißen Werken, die hierarchielos, ohne Höhepunkte und Verlagerungen auskommen.

Robert Rauschenbergs „White Paintings“ entstanden im gleichen Jahr, 1951, als sich intermediale Vorgänge im Black Mountain College zeigten; er selbst nahm an diesen Veranstaltungen teil. Karin Thomas ging davon aus, dass seine Werke eine direkte Auseinandersetzung mit John Cage darstellten. Die leere weiße Fläche beruht zu einem gewissen Teil auf dem Prinzip des Zufalls, denn wurde die Umwelt und der Betrachter in das Bild miteinbezogen – durch deren Schattenwurf – dies ist die einzige Motivik auf der einfarbigen Fläche. Ein weiterer Punkt, der großen Einfluss auf die Bilderscheinung nahm, sind die Lichtverhältnisse, die sich im Laufe des Tages verändern, diese Verhältnisse stellten sich als überaus wichtig heraus, da die Aufmerksamkeit des Betrachters direkt darauf gelenkt wird.

John Cage schrieb zu den monochromen Bildern 1953 im Informationstext für eine Ausstellung der weißen Bilder in der Stable Gallery, NY:

„Ihnen

Kein Thema

Kein Bild

Kein Geschmack

Kein Gegenstand

Keine Schönheit

Kein Talent

Keine Technik (kein Warum)

²¹⁶ Vgl. Putz 1996, S. 11.

²¹⁷ Vgl. Karin Thomas, Ich versuche in der Lücke zwischen Kunst und Leben zu wirken. Rauschenbergs Weg zu einem „Neuen Realismus“ in den fünfziger Jahren, in: Adriani/Greiner 1979, S. 173.

Keine Idee

Keine Absicht

Keine Kunst

Kein Gefühl

Kein Schwarz

Kein Weiß (kein Und)

Nach reiflicher Überlegung bin ich zu dem Schluß gekommen, dass es in diesen Bildern nichts gibt, was nicht verändert werden könnte und dass sie bei jedem Licht angeschaut und von Schattenbildungen nicht zerstört werden können

Halleluja! Der Blinde kann wieder sehen; s'Wasser ist schön.“²¹⁸

Karin Thomas ging bei diesem Kommentar davon aus, dass der Betrachter miteinbezogen wurde. Darüber hinaus sprach sie von einem Zufallsmoment, da der Betrachter zum Bestandteil des Kunstwerkes wurde.²¹⁹

„Im letzten Satz konstatiert und fordert Cage doch wohl eine deutliche Einbeziehung des Rezipienten in den Kunstvorgang. Die Inszenierung des Zufalls führt dazu, daß der Betrachter aus dem von ihm selbst Wahrgenommenen die Kunst bilde. Der Rezipient ist also notwendiger Bestandteil des Kunstprozesses, der sich nur im Ereignis voll verwirklichen kann. Der Künstler liefert dazu lediglich die Partitur wie ein Komponist.“²²⁰

Ganz eindeutig können zwischen Robert Rauschenbergs Werken und musikalischen Vorgängen Zusammenhänge gefunden werden. Aber wo ist eine Verbindung zu Mary Bauermeister zu finden? Im Œuvre der Künstlerin spielte Rauschenberg eine überaus wichtige Rolle, denn durch sein Werk „Monogram“ beschäftigte sie sich mit der amerikanischen Avantgarde und setzte darauf folgend sogar ihre künstlerische Karriere in den USA fort. Parallelen in ihren Werken können nicht nur in der Auseinandersetzung mit Musik und intermedialen Einflüssen gesehen werden. Gerade das Zufallsmoment und die Aleatorik fanden sich bei Mary Bauermeister wieder. Darüber hinaus zeigt sich eine Vorgehensweise, den Betrachter in das Bild

²¹⁸ Richard Kostelanetz, in: John Cage, Köln 1973 S. 162.

²¹⁹ Vgl. Karin Thomas, Ich versuche in der Lücke zwischen Kunst und Leben zu wirken. Rauschenbergs Weg zu einem „Neuen Realismus“ in den fünfziger Jahren, in: Adriani/Greiner 1979, S. 173-175.

²²⁰ Karin Thomas, Ich versuche in der Lücke zwischen Kunst und Leben zu wirken. Rauschenbergs Weg zu einem „Neuen Realismus“ in den fünfziger Jahren, in: Adriani/Greiner 1979, S. 175.

miteinzubeziehen oder das Werk auf den Betrachter reagieren zu lassen, in denen sie Glaslinsen und -Prismen verwendete. Vor allem in ihren Linsenkästen wurde der Zuseher zum Teil des Objekts. Karin Thomas sprach in Bezug auf Robert Rauschenberg von einer Gleichsetzung und Wechselbeziehung zwischen Kunst und täglichem Leben.

²²¹ In Mary Bauermeisters Schaffen könnten diese Einflüsse in ihrem intermedialen Werken während der Prä-Fluxus-Bewegung in Köln gesehen werden, in dem Musiktheaterstück „Originale“ genauso wie in der Verwendung ihrer Materialien, ihren Ready-trouvés und dem Gebrauch von Naturmaterialien.

2.1.4 Jackson Pollock: all-over-paintings

Jackson Pollocks Technik der Oszillation könnte in engem Zusammenhang mit zufälligen oder aleatorischen Vorgängen gesehen werden (Abb. 16). Er selbst stritt jedoch jeglichen Zusammenhang mit Zufälligkeit in seinen Werken heftig ab.

„Gegen den Vorwurf der Zufälligkeit des scheinbar in einem Zustand künstlerischer Ekstase Produzierten hat sich Pollock vehement gewehrt und demgegenüber stets auf der totalen Kontrolle des Malakts und der geordneten Sichtbarmachung des Energetischen und Erinnernten bestanden.“²²²

Pollock argumentierte gegen die Kritik am Drip-Painting, dass der Auftrag der Farbe auf die am Boden liegende Leinwand keineswegs zufällig war, sondern komplett von ihm gesteuert wurde. Indem der Farbfluss vollends vom Künstler gelenkt wurde, widersprach er dem zufälligen Moment, das Kritiker in seinen Werken interpretierten.²²³

Ganz allgemein folgte Leonhard Emmerling Jackson Pollocks Gedanken über den Zufall, bei denen der Künstler dessen Existenz in Frage stellte. Emmerling stütze sich dabei auf Pollocks Notizen, bei denen von totaler Kontrolle, Sichtbarmachung von Bewegung und Energie die Rede war.²²⁴ „Dies ist durchaus folgerichtig, wenn man die Gemälde gemäß der handschriftlichen Notizen als Manifestationen von Energie und Bewegung und als „Arretierungen“ von im Körpergedächtnis gelagerten Erinnerungen

²²¹ Vgl. Karin Thomas, Ich versuche in der Lücke zwischen Kunst und Leben zu wirken. Rauschenbergs Weg zu einem „Neuen Realismus“ in den fünfziger Jahren, in: Adriani/Greiner 1979, S. 173-175.

²²² Siehe Emons 2006, 105.

²²³ Emmerling 2009, S. 68-69.

²²⁴ Siehe Emmerling 2009, S. 69.

versteht. Unter dieser Prämisse kann keine der Bewegungen zufällig sein, die zur Bildgestalt führt.“²²⁵

Im Sinne von Holger Schulzes Aleatorik-Begriffs könnte man Jackson Pollocks Vorgehensweise jedoch in den Bereich der Aleatorik positionieren. Denn geht man von der Interpretation im Kapitel „Aleatorik“ aus und legt Pollocks eigene Definition des Zufalls einmal zur Seite, so gelangt man zu dem Schluss, dass sich Pollocks All-Over-Painting zwar nicht in die Kategorie „Zufall“ einordnen lässt, aber sehr wohl in die der „Aleatorik“. „Es herrscht nicht statt einer streng determinierten Ordnung Chaos und blinde Willkür, vielmehr bleibt einzig an den Rändern des Bestimmten einiges unbestimmt, variabel oder mehrdeutig.“²²⁶ Dieses Zitat von Ulrich Dibelius steht Jackson Pollocks Gedanken sehr nahe. Geht man nun – wie Pollock selbst behauptete – davon aus, dass er den Auftrag der Farbe steuern konnte, bleiben nicht dennoch Unbestimmbarkeiten? „In einem Interview äußerte er [Anm. Pollock] 1951, dass er aufgrund seiner Erfahrung sehr wohl in der Lage sei, den Farbfluss zu kontrollieren.“²²⁷ Aber bleiben seiner Kontrolle nicht einzelne Elemente verborgen – machen diese Unbestimmtheiten nicht seine Ästhetik aus, die auf den ersten Blick zwar wahllos wirkt, sich auf den zweiten aber durchaus anders herausstellt?

Eine weitere Parallele, die jedoch durchaus bei Jackson Pollock und Mary Bauermeister aus unterschiedlichen Gründen resultierte, ist die Wahl der zum Teil „extremen Formate“²²⁸. Am Beispiel des „Roten Reliefbildes“ erklärte Mary Bauermeister die Entstehung ihrer Werke durch die „malerische Konzeption“ (siehe Kapitel 1.2) und zeigte so, dass sie durch den Einfluss der seriellen Technik das Bildformat, ohne logische Nachvollziehbarkeit, der Konzeption überließ.

Vor diesem Hintergrund könnte man die Frage stellen, ob Jackson Pollock sich nicht auch einer logischen nachvollziehbaren Ebene verwehrte? Wurden seine Bildinhalte zwar nicht nach einer Partitur gesetzt, so manifestierten sich alternative Inhalte, wie der Bewegung des Körpers.

²²⁵ Emmerling 2009, S. 69.

²²⁶ Dibelius 1984, S. 315.

²²⁷ Emmerling 2009, S. 68-69.

²²⁸ Der Begriff wurde aus dem Interview mit Mary Bauermeister entnommen, siehe: Interview Bauermeister 2012, S. 6.

Wie im Serialismus ging es bei Jackson Pollock nicht um eine freie Improvisation, sondern um strenge strukturelle Vorgaben, dabei sollte die/der Ausführende in den Hintergrund treten und nicht mehr über die/den InterpretIn definiert werden.²²⁹

Wie im Kapitel „Gruppen und Komplexe nach Stockhausen“ schon erwähnt, stehen Bauermeisters „Pünktchenbilder“ Jackson Pollocks „all-over-painting“ zwar ästhetisch sehr nahe, doch unterscheiden sich die Werke auf den zweiten Blick voneinander. Nachdem Mary Bauermeister eine erste Schicht von Punkten auf die Leinwand aufgetragen hatte, setzte sie in einem zweiten Schritt bewusst und genau geplante Punkte. Diese Methode unterscheidet sich dabei inhaltlich stark von Pollocks Zugang.

Die Künste bewegten sich aufeinander zu, und in den Fluxus-Aufführungen der 1960er Jahre wurden Schnittpunkte gesetzt. Dabei vereinten sich Aktion, Performance, Musik, Literatur, bildende Kunst, Zufall und *Objet Trouvé* und viele weitere Genres und Methoden zu einem einheitlichen Gesamtkunstwerk.²³⁰ Der Schritt zur Aufhebung der künstlerischen Grenzen und Hierarchien wurde gesetzt – und genau dort befand sich Mary Bauermeister –, in einer Stufe, in der jedes Material, jedes Element und jedes Genre die gleiche Bedeutung hatte.

Doch wie ging es weiter mit einem Gesamtkunstwerk, das durch seine Genrevielfältigkeit genau diese verliert? Kandinsky meinte in dem oben genannten Zitat, dass die Musik der bildenden Kunst überlegen sei, weil sie keine Elemente der Natur benötigte um zu bestehen. Er fragte sich wie weit die visuelle Kunst noch gehen müsse um eine körperlose, also geistige Stufe zu erreichen.²³¹ Karin von Maur streute einen Hinweis – dass jene künstlerische Bewegung, die aus der Fluxus- und Happening-Bewegung entstand – fast ausschließlich auf dieser Idee beruht: der Concept Art.²³²

Mary Bauermeister hielt sich jedenfalls mit ihrer Methode, die sie von der Musik übernommen hatte, mit derer Hilfe sie ihre Werke genau plante und durchdachte, in diesem Bereich auf.

²²⁹ Vgl. Motte-Haber 1990, S. 53

²³⁰ Vgl. Maur 1985, S. 21.

²³¹ Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, Brief vom 9. April, 1911, Hahl-Koch, J. (Hg.), Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Salzburg/ Wien 1980, S. 25. zitiert nach: Maur, 1985, S. 3.

²³² Maur 1985, S.22.

2.2 *Multimedialer Exkurs in Bezug zu Mary Bauermeister*

Mary Bauermeister arbeitete von Beginn ihrer künstlerischen Karriere an nicht ausschließlich in einem Medium; eine Erweiterung in eine multimediale Richtung scheint sich auf eine selbstverständliche Weise vollzogen zu haben. Im multimedialen Exkurs bei Mary Bauermeister muss zuerst die Prä-Fluxus-Bewegung in ihrem Atelier in Köln genannt werden, obwohl sich dabei nicht jede Gattung als völlig gleichberechtigt herausstellte.

Im Atelier Bauermeister, wo ab 1960 Konzerte und Ausstellungen abgehalten wurden, zeigte sich eine Tendenz, unterschiedlichste Kunstgenres miteinander zu verbinden. Die erste künstlerische Ausstellung in diesem Zusammenhang trug den Titel „Musik. Texte. Malerei. Architektur“. Dabei zeigte sich zwar ein Schwerpunkt auf amerikanischer Avantgarde-Musik, jedoch sollten unterschiedliche Künste zu einer Präsentation verbunden werden. Während dieser intermedialen Ausstellung lag der Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik. Köln war zu jener Zeit ein wichtiges Zentrum für neue Musik, und so fand sich die musikalische Avantgarde zu zahlreichen Treffen ein. Neben Hans G Helms wurden aber auch Werke von James Joyce, Michael Horowitz und William Pearson präsentiert.²³³

Im folgenden Kapitel wurden zwei Beispiele ausgewählt, die im Bezug zu Bauermeisters Ateliervorgängen zwischen 1960 und 1961 stattgefunden haben:

Im Bereich der Literatur wurde das Werk „Fa:m’ Ahniesgwow“ von Hans G Helms ausgewählt, in welchem fast dreißig unterschiedliche Sprachen zu einem Roman zusammengefasst wurden. Das Interessante dabei ist, dass dieses Buch, bzw. die Vorgehensweise von Hans G Helms, Mary Bauermeisters Arbeitsweise sehr nahe stand, und beide, Helms im Bereich der Sprache, und Mary Bauermeisters in der bildenden Kunst, komponierten ihre Werke sehr ähnlich wie kompositorische Techniken.

Darüber hinaus wurden Teile von „Fa:m’ Ahniesgwow“ 1960 im Rahmen der ersten Ausstellung des Ateliers Bauermeisters von Helms vorgetragen.

Das zweite multimediale Werk stellt das Musiktheaterstück „Originale“ dar, das wiederum auch im Rahmen des Ateliers Bauermeister aufgeführt wurde. Warum habe

²³³ Vgl. Rainer Steinberg, Mit Sinn gegen den Sinn. Literatur im Atelier Bauermeister, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 131.

ich nun *dieses* Stück ausgewählt? Dieses Stück, das Karlheinz Stockhausen zugeschrieben wurde, zeigte aber auch Einflüsse von Mary Bauermeister, denn obwohl sie von der Öffentlichkeit nicht als Mit-Schöpferin wahrgenommen wurde, leistete sie einen wichtigen Beitrag. Die Auseinandersetzung mit Aleatorik und Improvisation konnte sicherlich auch der Künstlerin zugeschrieben werden. Denn obwohl Karlheinz Stockhausen genauso wie Mary Bauermeister schon vor ihrer Zusammenarbeit ab 1961 Erfahrungen in diesem Bereich gesammelt hatten, wurde dieser Bereich vor allem in gemeinsamen Projekten zum Ausdruck gebracht.

2.2.1 Literatur: Hans G Helms: Fa:m' Ahniesgwow

Marcel Proust ging davon aus, dass die „Namen, mit welchen die Dinge bezeichnet wurden, [...] immer einer begrifflichen Auffassung, in unseren wahren Eindrücken fernsteht und uns zwingt, von ihnen all das fortzulassen, was zu diesem Begriff nicht paßt.“²³⁴ Doch können begriffliche Ausdrücke den Bezeichnungen gerecht werden, oder bleibt eine Divergenz zwischen Eindruck und Ausdruck bestehen? Werden Begriffe den Eindrücken gerecht oder bleibt die Sprache ein unangemessener Ausdruck von Dingen und Empfindungen? Hans G Helms ging in seinem Werk „Fa:m' Ahniesgwow“ einen Schritt weiter und gab Wörtern eine breitere Ebene der Bedeutung.²³⁵ Obwohl eine Simplifizierung dieser Technik dem Werk sicherlich nicht genügt, wird im Folgenden versucht, anhand von Beispielen, die Thematik kurz darzustellen. Eine eingehende Untersuchung des Werkes wird hier nicht vorgenommen, sondern anhand konkreter Beispielen werden Parallelen zu Bauermeister gezogen.

Hans G Helms Werk, das 1951 begonnen wurde, stellte er erstmals in Rahmen einer Lesung 1959 in der „Galerie 22“ in Düsseldorf vor und präsentierte es im Atelier Mary Bauermeister 1960. Es beruhte auf komplexen Prinzipien, die auf unterschiedlichen Sprachen gründeten, und daraus formte er eine Universalsprache, die auf

²³⁴ Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Frankfurt/Zürich, 1957, Band II, S. 596, zitiert nach Koenig in: Helms 1959, S. i.

²³⁵ Vgl. Gottfried Michael Koenig, Nachwort in: Helms, Köln 1959, S. i, ii.

sprachmusikalische Tendenzen zurückzuführen waren.²³⁶ Schon allein durch eine Kapitelüberschrift gab Werner Klüppelholz die Richtung von Hans G Helms Werk an: „Musikalische Tendenzen der Literatur: Hans G Helms’ Fa:m’ Ahniesgwow“²³⁷. Denn auch wenn das Werk auf den ersten Blick eine Ähnlichkeit zu Dadaistischen Lautgedichten zu haben scheint, so stellt sich dieser Vergleich als nicht haltbar heraus. Denn dabei würde stets der Wortklang im Vordergrund stehen, dass das bei Fa:m’ Ahniesgwow nicht der Fall war, wird sich zeigen.²³⁸ Wo sind diese musikalischen Tendenzen in Hans G Helms Werk zu finden, von denen Werner Klüppelholz in der Kapitelbezeichnung sprach?

Als wichtiges Element stellte sich die Semantik dar, denn das Werk wurde ursprünglich als 800 Seiten langer Roman konzipiert, der später stark überarbeitet wurde.²³⁹ Der inhaltliche Bezug, der diesem Werk zugrunde lag, handelte von einer Liebesgeschichte zwischen den beiden Studierenden Michael, einem deutschen Juden, und Helène, Tochter eines finnischen NS-Generals, und deren gescheiterter Beziehung.²⁴⁰

Der Autor selbst bediente sich dem Ausdruck der „triparametrischen“ Komposition“²⁴¹, um das Werk zu umschreiben: *Semantik*, *Phonetik* und *Morphologie* (umschließt auch den grammatischen und syntaktischen Sprachbereich) fasste er dabei zusammen.²⁴² Hans G Helms bediente sich einer romanhaften Geschichte, aber durch Manipulation der Sprache und deren Form wurde der semantischen Ebene eine neue Bedeutung hinzugefügt – die Sprache wurde selbst zur Mitteilung. Ein Beispiel: Das Buch beginnt mit einer Kindheitserinnerung, bei der Michael beinahe in einem Teich ertrank (Abb. 17). In weiterer Folge gab Gottfried Michael Koenig die Bedeutung und Zusammensetzung der einzelnen Wörter dieses Beispiels an.²⁴³ Er führte dabei „Co’ax-mi : locha-petl“ an und schlüsselte die Zusammensetzung der einzelnen Wörter auf: vor allem der zweite Teil dieser Konstruktion beschrieb das Ertrinken in einem See. „Loch“ interpretierte er als See, „pedal“ als strampeln und „pet“ als Ärger oder wie im Englischen „schlechte Laune“.²⁴⁴

²³⁶ Vgl. Dieter Wellershoff, in: Herzogenrath/Lueg 1986, S. 500.

²³⁷ Klüppelholz 1995, S. 54.

²³⁸ Vgl. Helms Sendungsmanuskript 1961, S. 7.

²³⁹ Gottfried Michael Koenig Nachwort in: Helms 1959, S. i-xiv.

²⁴⁰ Vgl. Jürgen Becker, mündliche Mitteilung vom 6.11.1992, siehe: Rainer Steinberg, Mit Sinn gegen den Sinn. Literatur im Atelier Bauermeister, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S- 128.

²⁴¹ Klüppelholz 1995, S. 55.

²⁴² Vgl. Klüppelholz 1995, S. 55.

²⁴³ Gottfried Michael Koenig Nachwort in: Helms 1959, S. xi-xii.

²⁴⁴ Gottfried Michael Koenig Nachwort in: Helms 1959, S. xii

Die Szene beschreibt nicht nur in Worten das Ertrinken, sondern stellt darüber hinaus auch die Geräusche von Wasser und die des Ertrinkens dar. Die phonetisch-semantische Struktur gewinnt eine überaus wichtige Position, denn auch wenn das Schriftbild auf den ersten Blick nur wenig Auskunft über dessen Inhalt gibt, ergeben sich sinnhafte Beziehungen zu den Lauten. „Sprache ist hier nicht das Medium der Mitteilung sondern diese selbst.“²⁴⁵ In diesem Beispiel wird deutlich, dass Hans G Helms Semantik und Phonetik zusammenfügt. Der Inhalt stellte das beinahe Ertrinken eines Jungen in einem Teich dar, die Übersetzung ins Klangliche wurde zu „unartikulierten Laute eines Ertrinkenden und das Geräusch des Wassers“²⁴⁶, alle Begriffe, die in keinem Zusammenhang zu diesem Todeskampf standen, stellten Erinnerungen dar, wie Hahn, Schmalz, Pudding, Coca Cola usw.²⁴⁷ Die Verwendung unterschiedlicher Sprachen verwischte den Inhalt wieder und brachte die Sprache auf die Ebene des Mediums selbst.

Eine weitere wichtige Technik in der literarischen Komposition von Helms stellte die sprachliche Verdichtung dar, ein agglutinierendes Sprachsystem, bei dem mehrere Wörter zu einem zusammengefügt werden – Hans G Helms machte Gebrauch von der Portmanteau-Technik.²⁴⁸ Ein Beispiel ist wiederum in der Zeile 30 zu finden: kroax, das bedeutet einerseits coax, „schmeicheln“; andererseits „kraxeln“. Helms zerlegte also Wörter in markante Silben oder Teile und fügte sie wieder zusammen. Dadurch konnte er ganze Gedankengänge in nur einem Wort zusammenfassen.

Diese Konstruktionen, die sich auf Wörter oder ganze Sätze beziehen lassen, sind nicht nur in den beiden Hauptsprachen Deutsch und Englisch verfasst, sondern in über dreißig weiteren. Durch die Agglutination unterschiedlicher Sprachen in nur einem Wort wurde dessen Sinnhaftigkeit jedoch verwischt. Hans G Helms bediente sich weiters des Parameters der räumlichen und zeitlichen Darstellung, indem er den Lesefluss steuerte, von einfachen bis schwierigen Textpassagen verlangsamte oder beschleunigte. In diesem Zusammenhang sind auch die leeren Textstellen zu sehen – der Text stellte sich,

²⁴⁵ Gottfried Michael Koenig, Nachwort in: Helms 1959, S. xiii-xiv.

²⁴⁶ Vgl. Gottfried Michael Koenig, Nachwort in: Helms 1959, S. xiii.

²⁴⁷ Vgl. Gottfried Michael Koenig, Nachwort in: Helms 1959, S. xi.

²⁴⁸ Dieser Absatz bezieht sich auf: Gottfried Michael Koenig Nachwort in: Helms 1959, S. i-xiv. „Portmanteau-Technik nannte Lewis Carroll die Verschmelzung zweier Wörter zu einem neuen Wort mit veränderter Bedeutung, wobei aber die ursprünglichen Wortteile und Bedeutungen noch hindurchscheinen können. Als Ergebnis entstehen Schachtelwörter.“ siehe Rainer Steinberg, Mit Sinn gegen den Sinn. Literatur im Atelier Bauermeister, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S- 129. Fußnote 27.

wie Gottfried Michael Koenig schrieb, in Gedichtform dar, indem er sich Lese- oder Vortragsrhythmen und -Geschwindigkeiten bediente.²⁴⁹

Hans G Helms machte sich nicht nur die Klang- und Formgestalt anderer Sprachen zu Nutze, er bediente sich weiterhin dem Ausklammern von Vokalen, die für das Inhaltsverständnis nicht unbedingt vonnöten sind. Die Konsonanten stellten sich in Bezug zur inhaltlichen Verständlichkeit einer Sprache als überaus wichtig heraus. Am Beispiel des Wortes „Kreuzdonnerwetter“ erklärte Werner Klüppelholz die Verdichtung der Sprache zu den wesentlichsten Bestandteilen, wobei Hans G Helms die einzelnen Teile des Wortes komprimierte, ohne jedoch die Sinnhaftigkeit zu verlieren. Helms bediente sich dabei vor allem dem Ausklammern von Vokalen, und es entstand ein verdichtetes Wort, „krzdnnrwtr“.²⁵⁰

Hans G Helms untersuchte dabei Wortsinn, Wortklang und Syntaktik getrennt voneinander. Die dadurch entstandene Technik, Parameter einzeln betrachten zu können, zeigte eine weitgehende Kongruenz zur seriellen Technik.²⁵¹

Sehr wichtige Voraussetzungen, die den Grundstein von „Fa:m’ Ahniesgwow“ legten, waren Helms multilinguistischen Fähigkeiten, sein Studium der Komparatistik und darüber hinaus seine Ausbildung zum Pianisten sowie seine persönlichen Interessen im Bereich der Neuen Musik.²⁵² „Dazu gehörten [...] Kenntnisse von melodischen und rhythmischen Intervallverhältnissen und deren Signalcharakter innerhalb der Musik, als auch Kenntnisse vom Komponieren mit, wie Helms es nannte, Unschärfe-Relationen, womit Klänge gemeint sind, deren Tonhöhe nicht exakt bestimmt ist.“²⁵³

Hans G Helms hielt sich ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre vermehrt im Kölner „Studio für elektronische Musik“ auf, wobei er gemeinsam mit Persönlichkeiten wie Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael Koenig oder John Cage an der Fassade der etablierten Musik- und Kunstszene kratzte.²⁵⁴ Zweifellos fanden sich in Helms Werk Einflüsse von literarischen Werken, wie von „Finnegans Wake“ von James Joyce, genauso ist der Einfluss der musikalischen Avantgarde und den Aufführungen im

²⁴⁹ Vgl. Gottfried Michael Koenig, Nachwort in: Helms 1959, S xviii-xix.

²⁵⁰ Helms 1959, Struktur III/4, Zeile 17 f., zitiert nach Klüppelholz 1995, S. 58.

²⁵¹ Vgl. Klüppelholz 1995, S. 56.

²⁵² Vgl. Rainer Steinberg, Mit Sinn gegen den Sinn. Literatur im Atelier Bauermeister, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S- 128-129.

²⁵³ Rainer Steinberg, Mit Sinn gegen den Sinn. Literatur im Atelier Bauermeister, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S- 129.

²⁵⁴ Klüppelholz 1995, S. 56.

Atelier Bauermeister zu finden. Theodor W. Adorno machte 1960 in einem Vortrag in Köln auf die Parallelen zwischen serieller Technik und der Methode von Hans G Helms aufmerksam und schrieb dabei:

„der Begriff des Verstehens [ist] auf einen hermetischen Text [Fa:m’ Ahniesgwow] nicht frischfröhlich anzuwenden. Ihm wesentlich ist der Schock, mit dem er die Kommunikation heftig unterbricht. Das grelle Licht des Unverständlichen, das solche Gebilde dem Leser zukehren, verdächtigt die übliche Verständlichkeit als schal, eingeschliffen, dinghaft – als vorkünstlerisch.“²⁵⁵

Adorno ging bei diesem Abschnitt weiter darauf ein, dass Kunstwerke nicht einfach in Begriffe übersetzt werden könnten, denn dadurch wäre Kunst unmittelbar falsch- oder missverstanden. Begriffe können laut Adorno niemals Kunstwerken entsprechen und entziehen sich generell dem rationalen Verstand; Kunst beruht einzig auf der Ebene von Gefühlen.²⁵⁶

Erweiterte Hans G Helms in seinem Werk nicht genau dieses Verschwimmen von Sprache um die Ebene von Gefühlen? Am Beispiel des Ertrinkenden in einem See wurden Gedanken, Sinnesempfindungen, aber auch Geräusche in Sprache übersetzt.

Theodor W Adorno ging weiter darauf ein, dass dieses Verwischen von Sinnhaftigkeit sich nicht nur in der Literatur abzeichnete, wie bei James Joyce, sondern erstmals in der Neuen Musik bei Arnold Schönberg auftrat.²⁵⁷ „Bereits die Konzeption der Zwölftontechnik in der Musik wollte die traditionalistische Last des subjektiven Gehörs, etwa die Gravitation von Leitton und Kadenz, abschütteln.“²⁵⁸ Adorno schrieb weiter: „Er [Hans G Helms] macht literarisch denselben Schritt wie die jüngste Musik und bietet dasselbe Ärgernis. Während seine Strukturen Raum und Material äußerster Subjektivierung verdanken, erkennen sie den Primat des Subjekts, das Kriterium seines lebendigen Mitvollzugs nicht mehr an.“²⁵⁹

Hans G Helms bediente sich der seriellen Technik und komponierte aus einzelnen Strukturen. Er zielte aber nicht auf eine generelle Auflösung des Sinnzusammenhanges ab, sondern den Sinn an der Grenze des Sinnhaften zu verschleiern.

²⁵⁵ Adorno 1974, S. 431.

²⁵⁶ Vgl. Adorno 1974, S. 433.

²⁵⁷ Vgl. Adorno 1974, S. 439.

²⁵⁸ Adorno 1974, S. 440

²⁵⁹ Adorno 1974, S. 440.

Hans G Helms verwendete ähnlich wie Mary Bauermeister die Kompositionsmethode des Serialismus. Er zerlegte dabei die Sprache in ihre Eigenschaften und setzte sie durch ein strenges Gefüge wieder zusammen – er komponierte Texte in serieller Technik. Als direkten Vorgänger seiner Werke führte Helms auch selbst das Werk von James Joyce „Finnegans Wake“ an, das auf sehr ähnliche Weise die Parameter Wortsinn, Wortklang und syntaktische Beziehungen zwar nicht innerhalb der Wörter vermischt, sondern von Wort zu Wort.²⁶⁰

„Diese Demontage ähnelt der seriellen Musik sich an, und in der Tat hat Helms, ständiger Gast im Studio für elektronische Musik, von ihr sich anregen lassen.“²⁶¹ Für Helms stellte der Klangfarbenrhythmus eine sehr wichtige Ebene im sprachlichen Bereich dar, der den typischen Klang einer Sprache ausmacht; durch das Verhältnis von Konsonanten und Vokalen und durch dessen Manipulation erhielt Sprache neue Phonetik.²⁶²

„Er [Helms] geht vom Vokabelcharakter der Sprache aus, um diesen nach und nach zum Verschwinden zu bringen. Allerdings nicht durch mechanische Destruktion; vielmehr werden Lautgruppen – Silben, Wörter und noch größere Zusammenhänge – semantisch oder phonetisch-assoziativ in andere Sprachen transformiert, ohne doch Vokabeln oder deren Bruchstücke bloß auszutauschen; von der Ausgangssprache bleiben charakteristische Buchstaben übrig, so daß die Sprachen orthographisch sich durchdringen, oder eine der Sprachen bedient sich der Schreibweise der anderen.“²⁶³

Diese Verwendung der seriellen Technik darf aber nicht falsch verstanden werden, als ob Helms Musik imitieren würde. Vielmehr bediente er sich, wie Bauermeister, der Methode der Komposition und übersetzte sie in ein anderes Medium – die Literatur. Helms Buch wurde eine Schallplatte beigelegt, die vertonte Passagen des Werkes enthielt. Gottfried Michael Koenig schrieb dazu:

„Beim Anhören der Schallplatte habe ich das Gefühl, einer in sich kohärenten und sinnvollen Sprache zu lauschen, wenn auch hier und da die direkte Wortbedeutung dem Verständnis entrückt bleibt. Es ist ein merkwürdiges Erlebnis zwischen Musik und Sprache.“²⁶⁴

²⁶⁰ Siehe Klüppelholz 1995, S. 56.

²⁶¹ Koenig 1991, S. 160.

²⁶² Vgl. Helms Sendungsmanuskript 1961, S. 6.

²⁶³ Koenig 1991, S. 161.

²⁶⁴ Koenig 1991, S. 165.

Jürgen Becker, neben Helms ein wichtiger und radikaler Vertreter der experimentellen Literatur, bemerkte 1991: „Es war ganz deutlich der starke Einfluß durch die Vorgänge in der Neuen Musik. Denn die Musik bestand ja nicht nur aus Klängen, sondern sie brachte auch das Sprachgeräusch, das Sprechgeräusch. Sprache war Material für diese Musiker. Das war das Interessante für uns zu hören; daß das, was man als Gesang kannte, plötzlich durch einen bestimmten kompositorischen Vorgang etwas ganz anderes wurde. Sprache [...] ist für den Komponisten gleichberechtigtes Material; wie der Klang, den man aus einem Instrumente herausholt, oder wie man ihn via Elektronik künstlich erzeugt. Das Gefühl für Material – Materialbewußtsein, das war damals das Entscheidende, was in den Künsten, in der Musik und auch in bestimmten Bereichen der Literatur, passierte.“²⁶⁵

Um die enge Beziehung der künstlerischen Vorgangsweisen weiter zu unterstreichen, kann ein Werk von Mary Bauermeister angeführt werden, das der Portmanteau-Technik nahesteht: „No Fighting on Christmas“ (Abb. 18). Dieses bisher unveröffentlichte Werk stellte Mary Bauermeisters einzige rein figurative Arbeit dar und kann im engen Kontakt zu Helms Kombinatorik gesehen werden. Bauermeister verwendete dabei 16 Portraits von Persönlichkeiten der amerikanischen medialen Öffentlichkeit der 1960er Jahre. Sie kombinierte in einem ersten Schritt zwei Porträts miteinander, in einem weiteren Schritt verknüpfte sie wiederum die bereits verbundenen Portraits usw. sie geht dabei ganz ähnlich wie Helms in der Portmanteau-Technik vorgeht. Hans G Helms, sowie Mary Bauermeister, gehen dabei von einer Verdichtung einzelner Elemente aus. Bauermeister in diesem Fall in ihren Porträts, Helms in Form von Sprache.

Dieser zweiseitige Entwurf bestand also nicht nur aus der Skizze an sich, sondern auch aus deren Herstellungsprozess, bei dem schrittweise angeführt war, wie das Endprodukt entstand. Es wurden bei Mary Bauermeister und genauso bei Hans G Helms einzelne Details herausgenommen und mit anderen kombiniert.

²⁶⁵ Jürgen Becker, mündliche Mitteilung vom 6.11. 1991, in: Rainer Steinberg, Mit Sinn gegen den Sinn. Literatur im Atelier Bauermeister, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S.133.

2.2.2 Theater: Mary Bauermeister und Karlheinz Stockhausen: „Originale“

Als Mary Bauermeister und Karlheinz Stockhausen 1961 eine erste gemeinsame Reise nach Finnland unternahmen, arbeitete Bauermeister hauptsächlich an ihren Arbeiten für die Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam, während Karlheinz Stockhausen sich mit der Partitur für das Musiktheaterstück „Originale“ beschäftigte. Doch obwohl Mary Bauermeister später von Seiten der Öffentlichkeit nicht mehr als Urheberin dieses Theaterstückes gelten sollte, stellt sich die Frage, welchen Beitrag sie dazu leistete.²⁶⁶ In der Literatur wurde dieses Werk fast ausschließlich Stockhausen zugeschrieben, doch welche Position hatte Mary Bauermeister in diesem Stück?

„Im Sommer 1961 zeigten wir unsere künstlerische Zusammenarbeit zum ersten Mal öffentlich. [...] Stockhausen und ich bekamen [...] einen Auftrag für ein Stück, in dem Schauspieler, Maler, andere Künstler oder eben einfach „originale“ Menschen frei in spontanen Aktionen auftreten sollten.“²⁶⁷

Dieses Werk wurde unter anderen im Atelier Bauermeister zu einem wichtigen Höhepunkt. Es wurde zu einer Verknüpfung der Arbeitsweise beider Künstler: einerseits zeigte sich Stockhausens strenge und durchkomponierte Methode, andererseits war eine große Spontanität und eine freie experimentelle Herangehensweise zu erkennen, worin sich Mary Bauermeisters Arbeitsweise erkennen lässt. Von besonderer Bedeutung zeigte sich der Bereich des Unvorhersehbaren, des nicht Komponierten und Aleatorischen.²⁶⁸

Dieses Stück bestand aus 18 Szenen, die in sieben Strukturen geordnet wurden. Die Uraufführung fand 1961 im „Theater am Dom“ in Köln statt, und gezeigt wurden dabei Kölner „Originale“, also Persönlichkeiten, die sich selbst darstellten.²⁶⁹ Ein zeitlicher Rahmen war von Stockhausen festgelegt, der auf einer Aufführung des Stückes „Kontakte“ beruhte und er dirigierte lediglich Einsätze und Lautstärken. Neben zahlreichen Persönlichkeiten wie Carlheinz Caspari als Regisseur, Hans G Helms als Dichter oder Nam June Paik, der mit seinen Happenings zu einer der Hauptfiguren der

²⁶⁶ Der Regisseur des Kölner „Theater am Dom“, Carlheinz Caspari, beansprucht eine Beteiligung an den „Originalen“. siehe: Custodis 2004, S. 127. Carlheinz Caspari hatte die Idee für das Stück gehabt und Stockhausen mit deren Ausführung betraut. in: Kurtz 1988, S. 156.

²⁶⁷ Bauermeister 2011, S. 64.

²⁶⁸ Vgl. Bauermeister 2011, S. 73.

²⁶⁹ Vgl. Kurtz 1988, S. 156.

„Originale“ wurde, um hier nur einige zu nennen, trat Mary Bauermeister als Malerin auf.²⁷⁰ Die Künstlerin arbeitete auf der Bühne mit Phosphorfarben genauso wie mit unterschiedlichen Tönen und Klängen, indem sie mit Magnetplatten und Metallgegenstände Klänge schuf oder den/die BesucherIn mit Düften anregte. Ihr Bestreben war es, ein Gesamtkunstwerk für alle Sinne zu schaffen, und genau dieser Ansatz war auch in der „malerischen Konzeption“ zu finden.²⁷¹ In der Szene 14 begann laut Partitur ihre Rolle als Aktionsmalerin (Abb. 19), wobei sie auf der Bühne malte und die Leinwand wieder abwischte oder ihr Bild „Magnetbild“ immer wieder neu zusammensetzte (Abb. 20).²⁷² „Mary Bauermeister komponierte z.B. mit dem Rücken zum Publikum, mit verschiedensten Methoden (Spritzen, Malen, mit Händen laufende Farben lenken, Leinwand drehen etc.) und Spezial-Leuchtfarben auf einer großen Leinwand. Nach Zeichen blendete der Beleuchter mehrmals die normale Bühnenbeleuchtung kontinuierlich ein (das Bild wurde weiß und ohne erkennbare Form) und wieder aus. Wenn das Bild fertig war (bei ca. 63’), strich sie es mit einem Lappen durch und begann eine andere Komposition.“²⁷³

Neben der musikalischen Ebene, dem bereits vorher aufgenommenen Stück „Kontakte“, entstanden während der Vorführung unterschiedliche klangliche und performative Elemente. Musik entstand neben dem Stück „Kontakte“ direkt auf der Bühne, das heißt, es wurden schon vorher komponierte Stücke genauso wie zufällige Klänge in das Theater eingebaut.²⁷⁴ Nicht nur durch die musikalische Strukturierung des Stückes von Karlheinz Stockhausen können serielle Methoden ausgemacht werden: „Bei genügend großer Bühne können bis zu drei Strukturen auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig aufgeführt werden; die Strukturen sind untereinander austauschbar.“²⁷⁵

Der Aufbau der „Originale“ stützte sich auf eine Form, die der seriellen Technik nahe stand, indem Stockhausen die Reihenfolge der einzelnen Strukturen nicht genau

²⁷⁰ Ein etwas vollständigere Liste der teilnehmenden Personen und deren Aufgabe ist in: Custodis 2004, S. 127-128 zu finden.

²⁷¹ Vgl. Bauermeister 2011, S. 74.

²⁷² Vgl. Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 199.

²⁷³ Stockhausen 1961, S. 18.

²⁷⁴ Siehe Sacher 1985, S. 194-195.

²⁷⁵ Kurtz 1988, S. 156.

festlegte. Wilfried Dörstel schrieb, dass jede Struktur aus mehreren Szenen bestand, die zwar genau definiert waren, deren Zusammensetzung jedoch sehr frei blieb.²⁷⁶

Das Stück bestand aus einzelnen Aufführungen von unterschiedlichen Personen, die in ihren Handlungen sehr frei waren. Diese einzelnen Szenen wurden gleichzeitig oder nacheinander gezeigt. Ginge man nun davon aus, einzelne Aufführungen stellten Reihen dar, die miteinander verknüpft wurden, so zeigte sich eine direkte Verbindung zu den aktuellen musikalischen Strömungen der 1960er Jahre und der seriellen Technik. Wobei natürlich betont werden muss, dass sich die „Originalen“ durch eine große Offenheit und einen Improvisationscharakter auszeichnen, die in der seriellen Technik nicht zu finden war.

Dieses Werk sollte zu einem der ersten Happening-Aufführungen werden, Bedeutung erlangte es dadurch, dass es auf einer Partitur beruhte, die zunächst nur die Zeitabläufe notierte, später von Stockhausen jedoch genauer ausgeführt wurde.²⁷⁷

Zwischen 26. Oktober und 6. November 1961 wurde das Werk täglich aufgeführt. Keine Vorstellung glich der anderen, durch die freie Improvisation der Darsteller entstand jeden Abend ein neues Werk. Gleich zu Beginn der ersten Vorstellungen hatte Nam June Paik Mehl, Zucker und Reis in das Publikum geworfen, was von der Theaterdirektion und der Kölner Bevölkerung sehr verächtlich wahrgenommen wurde.²⁷⁸ Der Aufführung wurde jegliche öffentliche finanzielle Unterstützung entzogen, das Ensemble war dadurch auf private Mäzene angewiesen. Durch die mediale Aufmerksamkeit und die öffentliche Ablehnung konnte die Gruppe jedoch zehn weitere ausverkaufte Aufführungen verzeichnen.²⁷⁹

Obwohl Mary Bauermeister bei den „Originalen“ weit mehr mitwirkte als nur in der Darstellung, wurde dies von Seiten der Öffentlichkeit nicht berücksichtigt:

„Bei den Originalen 1961 hatte ich zwar mitkonzipiert, aber das wurde in der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen. Ich war nur eines der 18

²⁷⁶ Der folgende Absatz bezieht sich auf Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originalen“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 199.

²⁷⁷ Gabriele Lueg, Gespräch mit Mary Bauermeister: in: Herzogenrath/Lueg 1986, S.143.

²⁷⁸ Vgl. Bauermeister 2011, S. 75.

²⁷⁹ Kurtz 1988, S. 158.

Originale. ...in Amsterdam [Anm. in der gemeinsamen Ausstellung im Stedelijk Museum] waren wir hingegen gleichberechtigte Partner.“²⁸⁰

Obwohl in der Literatur die „Originale“ als Stockhausens Werk angesehen wurden, ist bei Wulf Herzogenrath zu lesen, dass Mary Bauermeister sehr wohl einen größeren Beitrag leistete, abgesehen von ihrer darstellenden Funktion in der Aufführung: „Das Musiktheater „Originale“, ... gilt [als] das Werk des Komponisten Karlheinz Stockhausen. Stockhausen schrieb im Sommer 1961 während eines Aufenthaltes in Norwegen²⁸¹ die Partitur, zusammen mit Mary Bauermeister, die ihn begleitete.“²⁸²

Reinhard Josef Sacher setzte sich in dem Buch „Musik als Theater“ unter anderen mit Karlheinz Stockhausens musikalischem Theaterstück „Originale“ auseinander.²⁸³ Dabei analysierte er die Partitur des Stockhausen-Stückes, indem er Parallelen zu musikalischen Partituren zog. Gleichzeitige Handlungen waren untereinander dargestellt, die horizontale Linie bezeichnete die Zeitachse. Reinhard Josef Sacher sah eine enge Verbindung zu musikalischen Partituren in der Darstellungsweise der Handlungen. Die vertikale Anordnung der Aktionen, die zeitliche Notation und die graphische Bearbeitung erinnerten ihn an etablierte Partiturformeln. Darüber hinaus sah Sacher eine große Ähnlichkeit zu Partituren der elektronischen Musik, vor allem in der Anordnung der einzelnen Aktionen. Der Unterschied zu musikalischen Partituren bestand jedoch in der Verwendung von Texten, die den Darstellenden Handlungen vorgaben.²⁸⁴

Doch geht man davon aus, wie Mary Bauermeister in einem Interview anmerkte, dass die Partitur erst nach den Aufführungen geschaffen wurde – zuvor bestand lediglich ein Zeitplan, ohne notierte und festgelegte Handlungen –, so scheint Sachers Interpretation unwesentlich.²⁸⁵ Denn die „Originale“ zeichneten sich durch eine große improvisatorische Freiheit aus, wobei sich jederzeit Handlungen verändern konnten und

²⁸⁰ Bauermeister 2011, S. 91.

²⁸¹ Dörstel spricht im Kapitel „Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen“ von einer gemeinsamen Reise nach Norwegen. Mary Bauermeister schrieb in ihrem Buch jedoch von Finnland, siehe: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 186, bzw. Bauermeister 2011, S. 64.

²⁸² Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 186.

²⁸³ Der folgende Absatz bezieht sich auf: Sacher 1985, S. 194-199.

²⁸⁴ Siehe Sacher 1985, S. 195.

²⁸⁵ Siehe Interview Bauermeister 2012, S. 2.

nicht vorhersehbar waren. Vor allem Nam June Paik arbeitete auf der Ebene der Unvorhersehbarkeit.

Wichtig im Zusammenhang mit Karlheinz Stockhausen war sein erweitertes künstlerisches Denken, das Sacher als „außermusikalisch“ bezeichnet. Der Komponist verwischte die Grenzen zwischen den Künsten, und „indem Stockhausen das „Außermusikalische“ auf agierende Personen mit bestimmten Geräten beschränkte und auf einer Bühne konzentrierte, entstand seiner Meinung nach Theater.“²⁸⁶

Karlheinz Stockhausen: „Kontakte“

Als Stockhausen an den „Originalen“ arbeitete, hatte er die Arbeit, wie schon erwähnt, an dem Stück „Kontakte“ (1960) bereits abgeschlossen. Er hatte sich während der Arbeit an „Kontakte“ und „Originale“ theoretisch bereits mit musikalischer Zeit auseinandergesetzt²⁸⁷ und widmete sich dem Problem, instrumentale und elektronische Musik zu vereinen.²⁸⁸

In dem Werk „Kontakte“ klebte Stockhausen verschiedene Rhythmen, die auf Bändern eines Magnetophons vorhanden waren. zusammen und nannte diese Gruppen Schleifen. Nachdem er diese Schleifen immer wieder kopierte, erhielt er lange Tonbänder, die er wiederholt beschleunigte, sodass sich die Tonhöhe veränderte. Durch diese Verformung und Deformierung entstanden völlig neue Töne und Klänge; diese begannen sich schon langsam aufzulösen, denn durch die extremen Geschwindigkeiten wurden Klänge kaum mehr hörbar, dem gegenübergestellt wurden extreme Längen.²⁸⁹ „...wenn ein komplexer Klang sich allmählich in seine einzelnen Bestandteile auflöst, extreme Längen, kaum mehr wahrnehmbare Kürzen – eine höchst differenzierte Mirkowelt von synthetischen Klängen.“²⁹⁰ Das Stück wurde während der Aufführung instrumental begleitet, aber im Gegenzug sollte auch der elektronische Teil während des Konzertes durch Stoppen des Tonbandes, durch Öffnen und Schließen von Kanälen verändert werden. Das heißt also, dass sich beide Ebenen, die instrumentale und elektronische, aufeinander bezogen.²⁹¹

²⁸⁶ Sacher 1985, S. 198.

²⁸⁷ Siehe Stockhausen 1957

²⁸⁸ Vgl. Sacher 1985, S. 196.

²⁸⁹ Kurtz 1988, S. 137-140.

²⁹⁰ Kurtz 1988, S. 140.

²⁹¹ Kurtz 1988, S.141.

Das Stück dauerte 34 ½ Minuten und folgte weder einer Erzählung, oder einer sich durchziehenden Geschichte. Es wurde nicht durch die klassische etablierte Form der Exposition aufgebaut, sondern der Moment stand im Mittelpunkt des Geschehens und stellte den Bezugspunkt der Komposition dar. Dieses Werk stand am Anfang von Stockhausens Auseinandersetzung mit Momentformen.²⁹² In dem Aufsatz „Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment“ ging Stockhausen darauf ein, wie unterschiedlich zeitliche Wahrnehmungen von Zuhörern, also Erlebnis dauern oder Dauernperspektiven entstanden.²⁹³

„Tatsächlich ist aber in einigen neuen Kompositionen diese starre Perspektive des Zeitdauer-Hörens relativiert worden; das heißt, daß – je nach dem Kontext – Dauern gleicher Größenordnung als ganz verschieden lang empfunden werden, der Hörer also keine feste Position gegenüber zeitlichen Veränderungen einnehmen kann, sondern durch den Verlauf der Komposition immer neue Vergleichsmaßstäbe gewinnt“²⁹⁴

Stockhausen stellte sich dabei die Frage, was Momente überhaupt sind, ob sie unterschiedlich lang sein können und wie in welchem zeitlichen Rahmen Momente überhaupt gebracht werden konnten. „Gibt es eine zeitliche Grenze für die Dauer eines Momentes?“²⁹⁵ Er kam zu dem Schluss, dass jeder Moment im Grunde „selbstständige Gedanken“ innerhalb einer Komposition waren und somit die Dauer nur eine Eigenschaft, oder einen Parameter darstellte. Aus diesem Grund konnten Momente unterschiedliche Längen aufweisen.²⁹⁶

Weiters schrieb er, dass diese zeitlichen Momente, vor allem in der Komposition der „Kontakte“, besonders wichtig erscheinen, weil er dessen Ende nicht festgelegt hat, sondern auch nach der Aufführung und weit darüber hinaus daran arbeitete.²⁹⁷

Welche Rolle spielte nun das Stück „Kontakte“, abgesehen von der musikalischen Ebene bei den „Originalen“? Bei dem Artikel „Momentform“ ging Karlheinz Stockhausen darauf ein, dass „Kontakte“ weder ein bestimmtes Ende hat, noch einen klassischen Aufbau in Einleitung, Steigerung, Überleitung und Schluss. Diese damit

²⁹² Vgl. Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 188.

²⁹³ Stockhausen 1963, S. 189-190.

²⁹⁴ Stockhausen 1963, S. 195.

²⁹⁵ Stockhausen 1963, S. 200.

²⁹⁶ Vgl. Stockhausen 1963, S. 200.

²⁹⁷ Vgl. Stockhausen 1963, S. 207.

entstehende Zeitlosigkeit stellte in den 1960er Jahren ein zentrales Moment im Schaffen Stockhausens dar, denn auch bei einigen wichtigen Werken, wie „Gesang der Jünglinge“ und „Carré“ wurde diese offene Momentform angewendet.²⁹⁸ „Dieses Werk erzählt keine Geschichte. Man kann getrost einen Moment weghören, wenn man nicht mehr zuhören will oder kann; denn jeder Moment kann für sich bestehen und ist gleichzeitig mit allen anderen Momenten verwandt.“²⁹⁹

Stimmt nicht genau dieser Aufbau der Stücke, ohne nachvollziehbare Geschichte, ohne roten Faden und deren Zeitdimensionen, die niemals ganz abgeschlossen waren und ständig erweitert werden konnten, mit den „Originalen“ überein? Wie Wilfried Dörstel schrieb, bestanden jeweils eigenständige Momente, die zusammen mit einem Zeitmoment und einen Raum zusammengebracht wurden.³⁰⁰ Darüber hinaus orientierte sich das Theaterstück am Verlauf des musikalischen Werkes.

Innerhalb des Kreises der Darsteller und Karlheinz Stockhausen kam es zu künstlerischen Auseinandersetzungen, weil Stockhausen den Schauspielern zwar einerseits völlige Freiheit geben wollte in der Umsetzung der Stücke, auf der anderen Seite aber auch auf seiner Kontrolle beharrte.³⁰¹ Wilfried Dörstel arbeitete die internen Probleme der Beteiligten des Stückes heraus und zitierte dabei ein Gespräch mit Carlheinz Caspari, indem er angab, Stockhausen hatte sich „offensichtlich [...] so verliebt in seine Partitur, daß er nun doch immer das gleiche, immer besser, immer fester fügen wollte. Das haben wir ihm natürlich kaputt gemacht.“³⁰²

Die Schauspieler wollten sich diesen immer gleichen Vorgaben aber nicht beugen, sondern den Verlauf in einem ständig verändernden Fluss beibehalten.

Als Mary Bauermeister ihren Lebensmittelpunkt nach Amerika verlegt hatte, wurden die „Originalen“ noch fünf Mal auch in New York im Rahmen des Avantgarde

²⁹⁸ Stockhausen 1963, S. 198-199.

²⁹⁹ Stockhausen, Nr. 10 Carré (1959/60), für vier Orchester und Chöre, in: Stockhausen/Schnebel 1964, S. 102.

³⁰⁰ Vgl. Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originalen“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 189.

³⁰¹ Vgl. Bauermeister 2011, S. 75.

³⁰² Carlheinz Caspari in einem Gespräch am 7.8.1992, zitiert nach: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 70.

Festivals im September 1964 aufgeführt. Sie arbeitete gemeinsam mit Alan Kaprow und David Behrman an der Regie.³⁰³

Mediale Aufmerksamkeit wurde den Aufführungen, vor allem durch die Proteste und Demonstrationen der Gruppe um George Maciunas zuteil, die für eine heftige Ablehnung der Arbeiten von Stockhausen eintraten. Diese Gruppe vertrat die Meinung, dass Karlheinz Stockhausen für einen kulturellen Faschismus und Kapitalismus stehe.
304

„FIGHT THE RICH MAN’S SNOB ART“; „Don’t Let Stockhausen Tell You Folk Art Is Primitive“ war auf Plakaten zu lesen.³⁰⁵ Ein Kritikpunkt war, dass Stockhausen die seriöse Musik vertrat und er primitivere Musikströmungen ablehnte.³⁰⁶ In dem Aufsatz „Musik und Graphik“ griff Stockhausen ganz offen Musikrichtungen wie den Jazz an: „...Diese [Improvisation] geriet mehr und mehr in Verfall; und was man heute noch – zum Beispiel im Jazz – Improvisation nennt, ist kaum noch spontane Erfindung musikalischer Gedanken, vielmehr Reproduktion auswendig gelernter Klischees.“³⁰⁷

Bei den amerikanischen Vorstellungen der „Originale“ stellte sich die Position von Mary Bauermeister als eindeutiger heraus als in den europäischen Versionen. Das Stück wurde fünf Mal innerhalb des New York Avant-Garde Festivals aufgeführt, das von Charlotte Moorman organisiert wurde. Dörstel schrieb, dass Bauermeister die Texte übersetzte und an der Regie mitarbeitete.³⁰⁸

Der in Korea geborene Künstler Nam June Paik wurde durch seine Aufführungen und Aktionen zu einer der zentralen Figuren der „Originale“.³⁰⁹

„Hauptgrund des Anstoßes waren Paiks Aktionen, der mit blitzschnellen Bewegungen Erbsen gegen die Decke über dem Publikum und ins Publikum warf, in dunklem Anzug sich von oben bis unten mit Rasiercreme bestrich, dann einen Beutel Mehl oder Reis auf

³⁰³ Siehe Dörstel, Chronologie, S. 74, zitiert nach: Custodis, S. 129. Mary Bauermeister selbst schreibt, dass Alan Kaprow, sie selbst und Nam June Paik Regie führten, David Behrman übernahm dabei die Übersetzung der Partitur, in: Bauermeister 2011, S. 161.

³⁰⁴ Vgl. Custodis 2004, S. 127-129.

³⁰⁵ Harold C. Schonberg, Musik: Stockhausen’s „Originale“ given at Judson, in: New York Times, 9.9.1964, zitiert nach: Custodis 2004, S. 130.

³⁰⁶ Eine genauere Beschreibung dieser Vorgänge während der Aufführung der „Originale“ in New York in: Bauermeister 2011, S. 161 ff

³⁰⁷ Karlheinz Stockhausen, Musik und Graphik, in: Steinecke 1960, S. 5.

³⁰⁸ Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 74.

³⁰⁹ Vgl. Kurtz 1988, S. 156.

seinem Kopf ausleerte und anschließend in eine mit Wasser gefüllte Badewanne sprang. Er tauchte unter, lief zum Flügel, begann ein sentimentales Salonstück, fiel vornüber und schlug mehrmals mit dem Kopf gegen die Tastatur.“³¹⁰ Paiks Aufführungen wurden von Seiten der Öffentlichkeit sehr kritisch wahrgenommen und blieben zum Teil völlig unverstanden.

In Nam June Paiks Extremsituationen, die unvorhergesehen passierten, spielte Musik oder Klänge und Geräusche eine wichtige Rolle. In einem Brief an Mary Bauermeister schrieb er „ich möchte die Existenz-form von Musik erneuern“.³¹¹ Was könnte dieser Satz nun bedeuten, in Bezug zu dem Stück „Originale“? Man könnte davon ausgehen, ein Interesse von Paiks frühen Aktionen war die Gewinnung neuer Geräusche und Klänge. Darüber hinaus baute er in Szenen Spannung auf, in denen wenig passierte, so wurden diese Momente in einem anderen Zeitfeld wahrgenommen, als in Szenen, in denen eine Aktion auf die nächste folgt. Diese Form der Zeit ist, wie Wilfried Dörstel schrieb, in Stockhausens Momentform wiederzuerkennen.³¹² Außerdem stand der Moment der Zerstörung im Zusammenhang mit Neuanfang. „...die jäh und exzessiven Momente von Umsturz, Zerstörung und barbarischer Aggressivität in Paiks Aktionen,... allerdings mit dem Akzent, daß Destruktion Neuanfang bedeutet.“³¹³

Karlheinz Stockhausen ging noch weiter, als nur die Grenzen der Kunst zu verwischen. Er nahm das Theater in den Kontext der Musik auf, er verwendete musikalische Termini bei der Beschreibung und öffnete somit die Grenze der Musik. Eine völlig übereinstimmende Vorgehensweise ist darüber hinaus bei Stockhausens Definition von Mary Bauermeisters Werken in der gemeinsamen Ausstellung in Amsterdam. Er bediente sich dabei ebenso der musiktheoretischen Sprache, um deren Gemeinsamkeiten darzustellen.

³¹⁰ Kurtz 1988, S. 158.

³¹¹ In einem Brief Paiks an Mary Bauermeister vom 7. Mai 1961. [Dieser Brief befand sich im historischen Archiv der Stadt Köln.] zitiert nach: Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 201.

³¹² Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 201.

³¹³ Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 202. Der zweite Teil des Zitates beruht auf einem Brief von Nam June Paik an Mary Bauermeister, der sich jedoch im historischen Archiv der Stadt Köln befand.

„Selbstständige Momente, verbunden nach Maßgabe von Intensität, Dauer, Dichte, Erneuerungsgrad, Wirkungsreichweite, Gleichzeitigkeit, Reihenfolge. [...] Zeitlich und räumlich Getrenntes – Personen, Tätigkeiten, Ereignisse des Lebens (nichts tut so, als ob, nichts ist gemeint; alles ist komponiert, jedes meint) gerafft in einen Raum, in eine Zeit: Theater.“³¹⁴

Ausgehend von diesem Zitat, könnte man nicht davon ausgehen, bei den „Originalen“ ganz unmittelbare Parallelen zu Karlheinz Stockhausens musikalischen Werken zu finden und darüber hinaus zur seriellen Technik? Denn diese Methode beruht auf strengen kompositorischen Vorgaben, die „selbstständigen Momente“, die verbunden sind durch ein Netzwerk von bestimmten Parametern, alles ist komponiert, nichts wird dem Zufall überlassen.

Genau darin bestand wiederum Stockhausens Widerspruch: einerseits war das Stück geplant als ein sich ständig änderndes Gebilde, das auf aleatorischen Prinzipien beruhte, und auf der anderen Seite sollte es voll und ganz durchkomponiert werden.

Der Regisseur des Stückes „Originale“ – Carlheinz Caspari, der Stockhausen den Auftrag für dieses Werk gab – merkte zu Entstehungsgeschichte des Stückes an:

„Es gab das erste und einzige Gespräch, und ich habe Stockhausen erklärt, wie ich Theater spielen will. Mit Theaterschauspielern, die aber nicht konventionelle Dialoge vortragen, sondern in einer anderen Weise [agieren ...] und unter Beteiligung von Malern auf der Bühne und unter Beteiligung von Malern auf der Bühne und unter Beteiligung von Musikern auf der Bühne und unter Beteiligung des Regisseurs auf der Bühne, unter Beteiligung von was auch immer dann noch aleatorisch hinzukommen kann [...]“³¹⁵

Generell kann das Werk in den Bereich der Prä-Fluxus-Phase und des Happening eingeordnet werden, als multimediales Ereignis, ein Konglomerat unterschiedlicher Stile und Einflüsse, das Alltagszenen genauso zum Kunstwerk erhob wie einst Marcel Duchamp seine Ready-mades.

³¹⁴ Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 187-188.

³¹⁵ Carlheinz Caspari in einem Gespräch am 7.8.1992, zitiert nach: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 70.

Wie Hans G Helms schrieb, war es offensichtlich, dass sich Karlheinz Stockhausen ab Ende der 1950er Jahre in eine Richtung bewegte, die als amerikanischer Kreis um John Cage zu bezeichnen wäre.³¹⁶ „[...] viele Leute werden damals „Originale“ als so eine Geburt von Frau Stockhausen und Herrn Cage oder von Herrn Stockhausen und Frau Cage erlebt haben; also es war den Leuten wohl generell nicht verborgen geblieben, daß sich Stockhausen [seit Darmstadt 1958] sehr stark von Cage hatte beeinflussen lassen.“³¹⁷

Doch woher kommt dieser amerikanische Einfluss in Stockhausens Œuvre? Bei näherer Betrachtung des Programmes des Atelier Bauermeisters zwischen 1960 und 1961 ist ein deutlicher Einfluss zu John Cage und seinem Kreis zu finden.³¹⁸ Schon alleine an der großen amerikanischen Besucherbeteiligung ist dieser Trend erkennbar. David Tudor war ein wichtiger Künstler, John Cages Werke „Music walk“, „Cartridge music“ und „Water music“ wurden in der Lintgasse präsentiert.

„Die „Originale“ als ideale Mischung: Stockhausen unter dem Einfluß von John Cage, Caspari unter dem durch Constant vermittelten Einfluß der „Situationisten“, Paik als „weder-noch“... Und die „Originale“ als europäischer Proto-Fluxus.“³¹⁹

³¹⁶ Hans G Helms in einem Gespräch am 2.6.1993, in: Melos Heft 10, 27.Jg, Oktober 1960, S. 304, zitiert nach: Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 197.

³¹⁷ Hans G Helms in einem Gespräch am 2.6.1993, in: Melos Heft 10, 27.Jg, Oktober 1960, S. 304, zitiert nach: Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 197.

³¹⁸ Der folgende Absatz bezieht sich auf Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 197-199.

³¹⁹ Wilfried Dörstel, Situation, Moment, Labyr, Fluxus. Oder: das verbrannte Original. Das Musiktheater „Originale“ von Karlheinz Stockhausen, in: Historisches Archiv der Stadt Köln 1993, S. 205.

Schluss

Die serielle Technik war, obwohl sie keine Erfindung von Karlheinz Stockhausen darstellte, widerspruchlos mit ihm verbunden. Die Aufteilung des Tones in einzelne Parameter, er selbst schrieb dabei von vier Dimensionen eines Tones, die er durch Dauer, Stärke, Höhe und Farbe³²⁰ definierte, stellte sich dabei als existentieller Punkt heraus. Martin Vogel schrieb in dem Buch „Schönberg und die Folgen“ von einer außerordentlichen Gleichberechtigung der einzelnen „Parameter“. ³²¹ Gleichzeitig fragte er sich, ob es überhaupt Schluss sinnvoll wäre, eine musikalische Komposition unter dem Aspekt der völligen Gleichberechtigung zu betrachten. Er führt dabei ein triviales Beispiel an: „Eine gleiche Gewichtung der vier „Parameter“ käme fast schon dem Irrsinn gleich, eine Kartoffelsuppe aus gleichen Gewichtsmengen von Kartoffeln, Schmer, Salz und Pfeffer ansetzen zu wollen. Zutaten und Gewürze müssen dem Hauptbestandteil in je eigener Dosierung hinzugegeben werden.“³²²

Er sah in diesem Zusammenhang die serielle Musik als gescheitert, denn er ging davon aus, dass ein kongruentes Denken keine Erweiterung erfahren kann.³²³ Zudem erachtete er die Begriffssprache, die der Musik zugeordnet wurde, als problematisch, da sich diese als nicht schlüssig darstellte.³²⁴ Auf diesen Punkt ging Roland Barthes in seinem Aufsatz „Die strukturalistische Tätigkeit“ ein. Einem Objekt wurden Begriffe zugeordnet, die diesem Objekt weitestmöglich nahe kommen. Barthes verwendete dabei den Begriff „Simulacrum“. Es zeigte sich also eine Teilung eines Objektes in das Objekt an sich und dessen Struktur bzw. Benennung. Geht man davon aus, Barthes verstand unter „strukturalistischer Tätigkeit“ einen Akt der Benennung und des mentalen Verstehens des Menschen, so zeigen sich enge Parallelen zur Musiktheorie. „Man sieht also, warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muß: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer „Abdruck“ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will. Man kann also sagen, der Strukturalismus sei im wesentlichen eine Tätigkeit der Nachahmung, ...“³²⁵

³²⁰ Stockhausen/Schnebel 1963, S. 19.

³²¹ Siehe Vogel 1997, S. 191.

³²² Vogel 1997, S. 190.

³²³ Vogel 1997, S. 191.

³²⁴ Vogel 1997, S. 191

³²⁵ Barthes 1966, S. 1.

Genau diesen Punkt könnten Künstler wie Wassily Kandinsky als wichtigsten Unterschied zwischen Musik und bildender Kunst gemeint haben. Die Musik ist frei von Nachahmung und stellt aus diesem Grund eine höhere Form für ihn dar. Doch wie frei sind musikalische Tendenzen wirklich, bezeichnet nicht der Hörer Töne als „hoch“ oder „tief“ und schafft dadurch eine Abbildung, genau wie die Zuordnung von Tönen zu Farben – die Synästhesie?

Mary Bauermeister bewegte sich in einem ungewöhnlichen Bereich, der zwischen Musik und visueller Kunst lag, indem sie von dem Herstellungsprozess der seriellen Musik ausging – der seriellen Komposition – und in die bildende Kunst verlagerte.

Für sie waren Karlheinz Stockhausen und John Cage die Wegbereiter der Neuen Musik; dieser Einfluss war auch in ihren Werken ab 1961 erkennbar.³²⁶ Zu Karlheinz Stockhausens strenger Kompositionsweise könnte man Mary Bauermeister als Antipode betrachten, denn sie führte eine sehr freie „dionysisch-spontane Vorgehensweise“³²⁷, wie sie es selbst nannte, ein. Einerseits ist bei Bauermeister eine relativ freie und ungebundene Herangehensweise zu finden, die sich aber in der „malerischen Konzeption“ auf die strenge serielle Technik stützte. Sehr ähnliche Vorgänge sind weiters auch bei Karlheinz Stockhausen zu finden, dessen Werke in dieser Zeit, häufig auf einer strengen Komposition beruhen, aber andererseits auch mit aleatorischen Einflüssen experimentierten. Exemplarisch ist dabei das musikalische Theaterstück „Originale“ zu nennen, das Stockhausen unter Mitarbeit von Mary Bauermeister 1961 schuf. Er fertigte dabei zwar eine Partitur an, die jedoch auf einer sehr freien Interpretation beruhte, gleichzeitig wollte er das Werk immer weiter perfektionieren und fixieren, was sich jedoch gegen die strukturalistische Idee des Stückes stellte.

Mary Bauermeister selbst war Teil dieser Aufführung und verknüpfte ihre eigenen Werke mit diesem musikalischen Theater, indem sie auf der Bühne malte und mit unterschiedlichen bildnerischen Mitteln experimentierte. Obwohl Stockhausen und Bauermeister nur eine begrenzte Zeit miteinander teilten, bezeugen weiterhin zahlreiche Werke ihre enge künstlerische Zusammenarbeit, wie beispielsweise „Music Box“, „Originale“ sowie Einzelwerke, die zweifelsohne miteinander in Verbindung stehen, wie „Sand-Stein-Kugelgruppe“ und „Refrain“.

³²⁶ Vgl. Gabriele Lueg, Gespräch mit Mary Bauermeister, in: Herzogenrath/Lueg 1986, S. 143.

³²⁷ Bauermeister 2011, S. 82.

Anhang

Abbildungen

malerische konzeption

Dieser Plan ist entstanden im Kompositionskurs von Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für neue Musik 1961 in Darmstadt. Er zeigt, dass die allgemeinen Parameter-Analysen und die serielle Kompositionstechnik sich auch auf die optische Komposition anwenden lassen. (Der Plan ist ein Detailplan)

Blatt I enthält 11 horizontale Spalten, die rechts als Parameter bezeichnet sind. Eine detaillierte Aufschlüsselung jedes Parameters steht links auf der Seite, z.B. 5 Grade der Frequenz, Skala von weiss bis zu einer äusserst dichten Mischung von 55 Farben, 5 Grade der Intensität, 5 Grade des Volumens etc. Die numerische Bezeichnung der verwendeten Grade für 5 zu komponierende Ereignisse innerhalb einer komplexen Komposition sind in 5 vertikalen Rubriken ablesbar.

Alle 5 Ereignisse sollen das gleiche "Potential" von 36 haben. Bei jedem einzelnen Ereignis setzt sich jedoch dieses Potential aus völlig verschiedenen Komponenten zusammen.

z. B. das 1. Ereignis:

- a) der geringste Veränderungsgrad der Frequenz - Skala = 1 = weiss
b) der grösste Veränderungsgrad zwischen deutlichst und sehr undeutlich = 5
c) der grösste Grad des Volumens = 5 höchste + grösste Plastik (zusätzlich der Volumenvariabilität zwischen Fläche und räumlicher Ausdehnung 5 — 1)
d) der geringste Grad der Zeit (Mal-, Aktions-, etc. Zeit) = 1

Alle diese Komponenten senkrecht gelesen fürs 1. Ereignis, also das Potential = 36 (Summe von 1 + 5 + 5 + 1 + 5 + 1 + 1 + 2 + 5 + 4 + 5 + 1). Die weiteren Kolonnen sind entsprechend aufschlüsselbar durch die Angaben links auf der Seite.

Aus diesem allgemeinen Plan für 5 Ereignisse auf Blatt 1 ergeben sich spezielle Interpretationen des Parameters, wie sie auf Blatt 2 detailliert ausgearbeitet sind.

Mary Bauermeister

Potential → Situation ↑	36	36	36	36	36	PARAMETER
THEMA: - Stellen die Parameter 1. Lage 2. Lage 3. Lage 4. Lage 5. Lage	1 Ereignis	2 Ereignis	3 Ereignis	4 Ereignis	5 Ereignis	I FREQUENZ
Intensität: - Wert der Intensität Grad der Intensität 1-5 Volumen 1-5 Zeit 1-5 Material 1-5 Ort 1-5 Zahl 1-5 Proportion 1-5 Qualität 1-5	1	2	3	4	5	II INTENSITÄT
Volumen: 1-5 Raum a) Fläche b)	1	2	3	4	5	III VOLUMEN Fläche-Raum a. Umris b. Umfang
Zeit: Maßzeit (Dauer der Auswirkung) A 1-5 B 1-5 C 1-5 D 1-5 E 1-5	1	2	3	4	5	IV ZEIT Maßzeit Betrachtungswert = beliebig (Bewegung)
MATERIAL: 1-5 Aggregat 1-5 Komponenten 1-5	1	2	3	4	5	V MATERIAL → Aggregat Komponenten auf Licht Temperatur Druck Korrosion u. d. d.
ORT: - Lage der Elemente Lage der Elemente Lage der Elemente	1	2	3	4	5	VI ORT
ZAH: - Charakteristik der Elemente Zahl der Elemente Zahl der Elemente	1	2	3	4	5	VII ZAH
PROPORTION: 1-5 Proportion 1-5	1	2	3	4	5	VIII PROPORTION
QUALITÄT: - Neutrit (Grad des „nicht nicht und nicht nicht“) 1-5 Qualität 1-5	1	2	3	4	5	IX QUALITÄT
ORGANIK: 1-5 Organik 1-5	1	2	3	4	5	X ORGANIK
BEWEGUNG: 1-5 Bewegung 1-5	1	2	3	4	5	XI BEWEGUNG

Abb. 1

Mary Bauermeister, „malerische Konzeption“, ab 1961 [keine weiteren Angaben]



Abb. 2

Mary Bauermeister, Rotes Reliefbild, 1960, Leim, rot gefärbter Leim, in ca. 50 Schichten übereinander aufgetragen, im Besitz der Künstlerin . Rechts: Detail

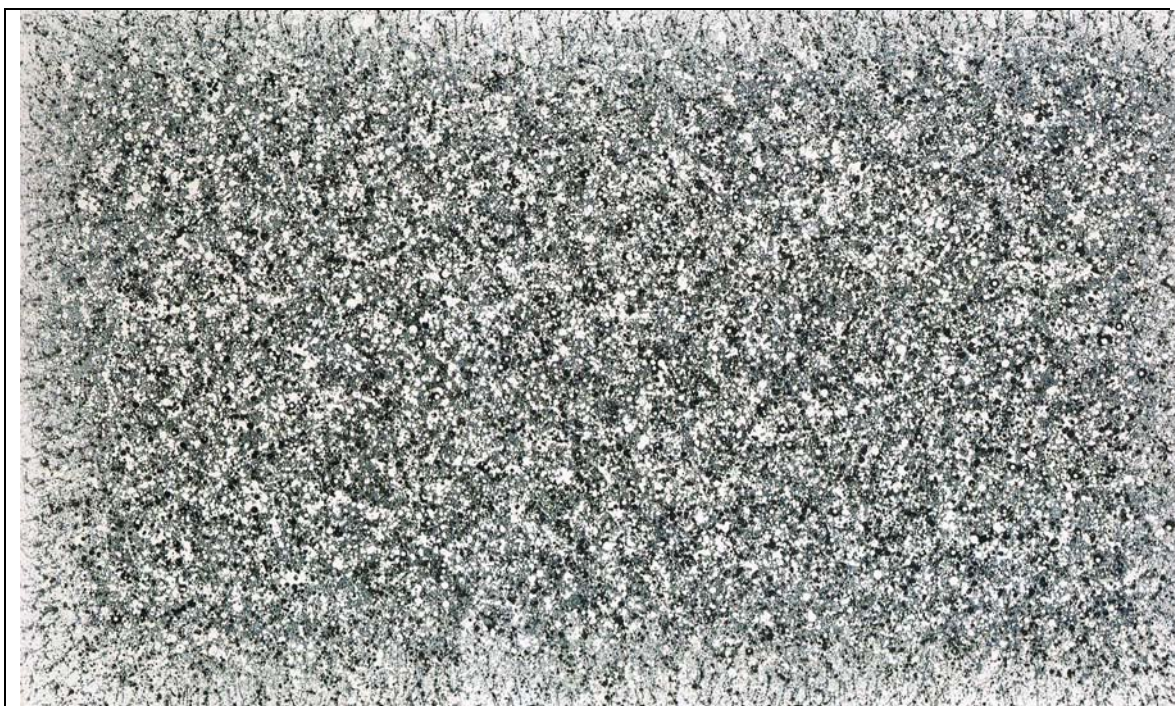


Abb. 3a

Mary Bauermeister, Konstruktiver Tachismus, 1958, Kaseintempera auf Leinwand, 100 x 60 cm, im Besitz der Künstlerin



Abb. 3b

Mary Bauermeister, Felder und Zentren (Detail), 1961-62, gesamtes Bild: 140 x 140 cm, im Besitz der Künstlerin.

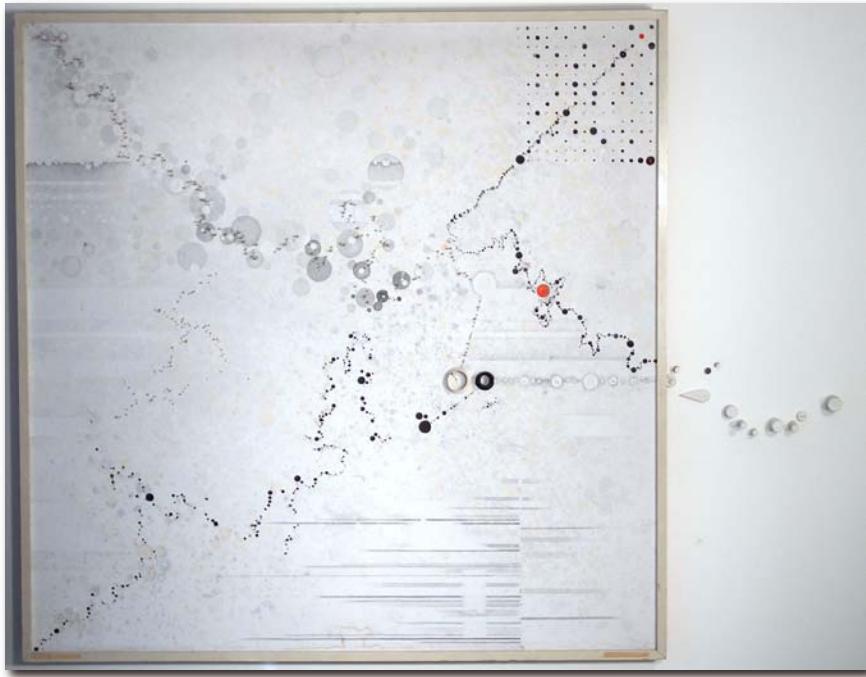


Abb. 4

Mary Bauermeister, Rechts draußen mit Runde Gruppe – zersprengt und in Bewegung, 1962, Leinwand, Tusche Aquarell, Kaseinfarbe, aufeinandergetupfter Leim im Besitz der Künstlerin.



Abb. 5

Mary Bauermeister, Strohhalmbild, 1961, Strohhalme auf Holz, Tempera, 50 x 50 cm.

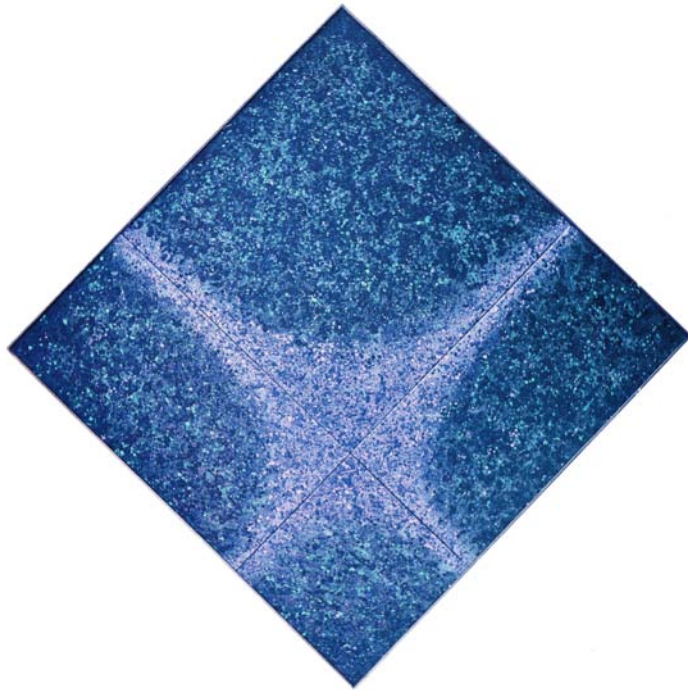
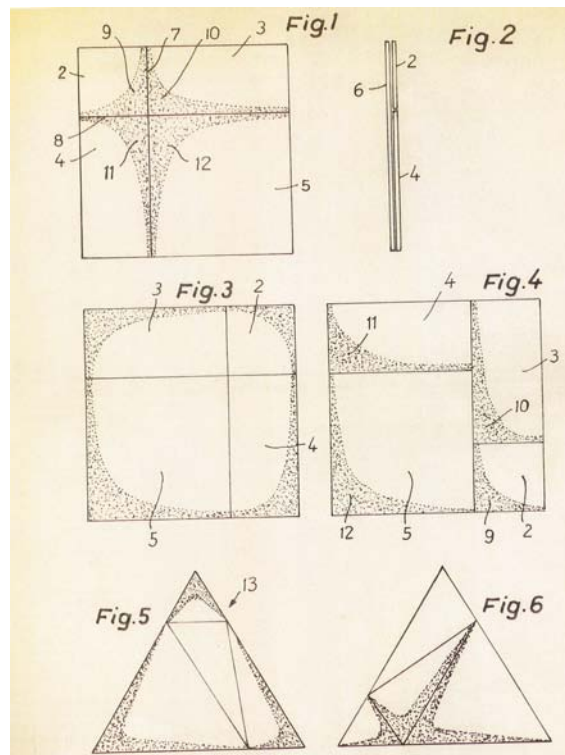


Abb. 6a

Mary Bauermeister, Magnetbild, 1958-1960, Eisenplatte mit 4 variablen Elementen, Kaseintempera auf Holz, 75 x 75 cm.



6b

Mary Bauermeister, Entwürfe für Magnetbilder, 1958, Kasein auf Holz, 21 x 29 cm.

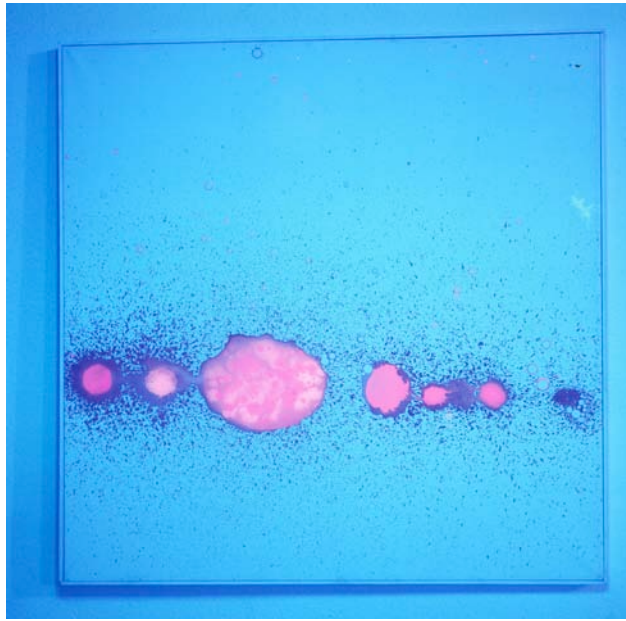


Abb 7

Mary Bauermeister, Quarzlampenbild, 1957-1959, Phosphorfarbe.



Abb. 8

Mary Bauermeister, Felder und Zentren, 1961-1962, Kaseitempera auf Holz, 140 x 140 cm, im Besitz der Künstlerin.

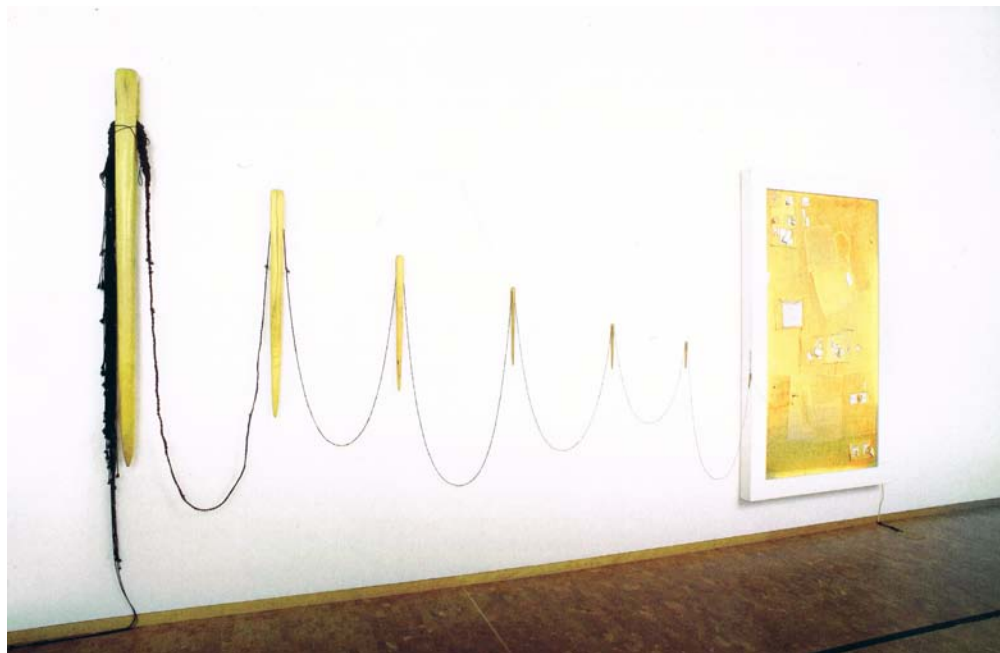


Abb. 9a

Mary Bauermeister, Lichtkasten aus der Serie „Needless Needles“, 1964, Stoff, Tusche, weiße Grundierung, Bleistift, Fäden, auf Holzrahmen mit Beleuchtung, Nadeln aus Holz, ca. 220 x 120cm, Museum Ludwig, Köln



Detail



Abb. 9b

Mary Bauermeister, Needless Needles Volume V, aus der gleichnamigen Serie, 1964, optische Linsen, Graphit, Holz, 97 x 36 cm, Privatsammlung.

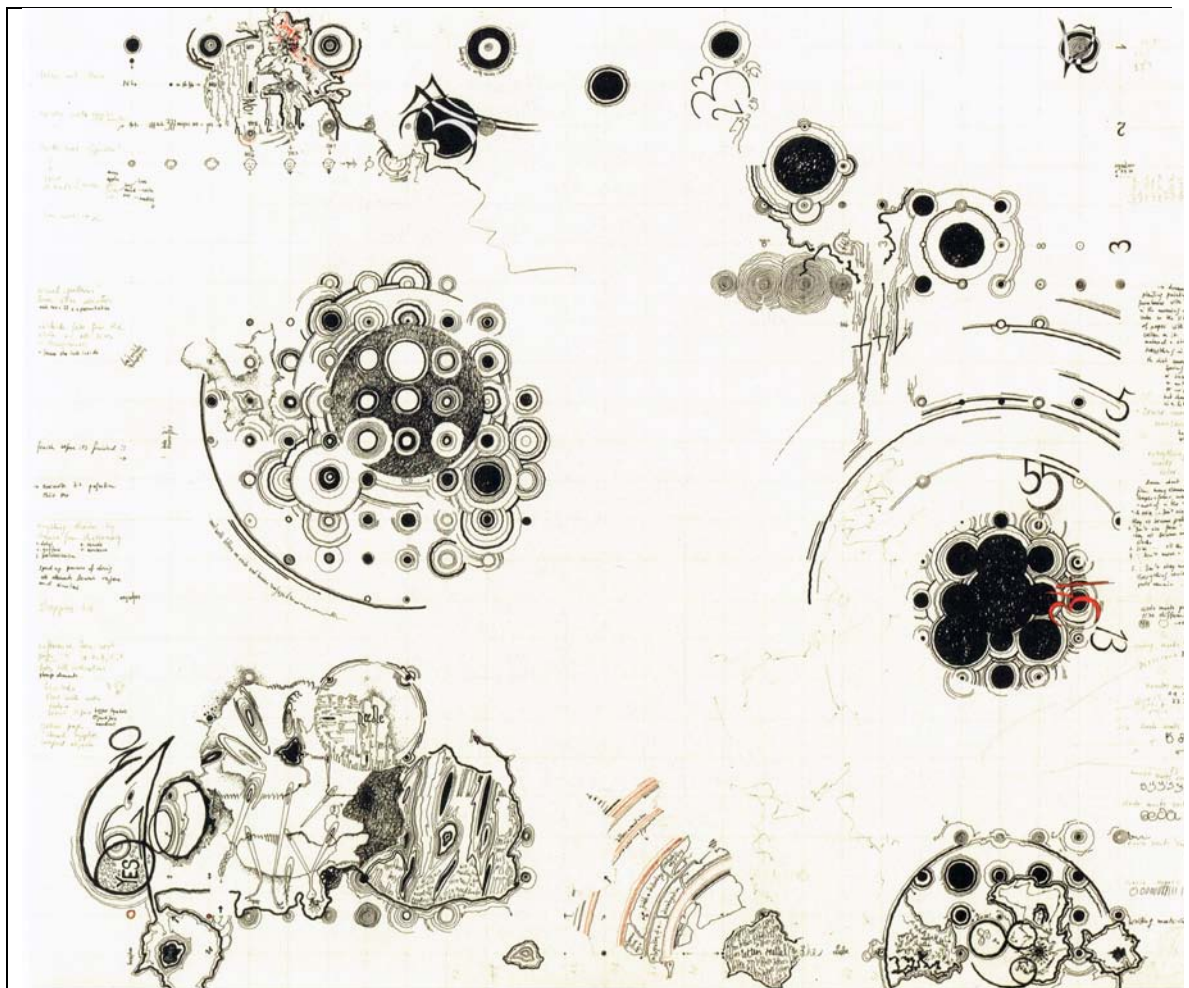


Abb. 9c
 Mary Bauermeister, Tuschzeichnung aus der Serie „Needless Needles“, 1964, Tusche
 auf Papier, The Museum of Modern Art, New York.



Abb. 10

Mary Bauermeister, Music Box, 1969-70, 85 x 45 x 63 cm, Holz, Glas, optische Linsen, Partituren, Leinwand, Tusche, Holzkugeln, staatliches Museum Schwerin.

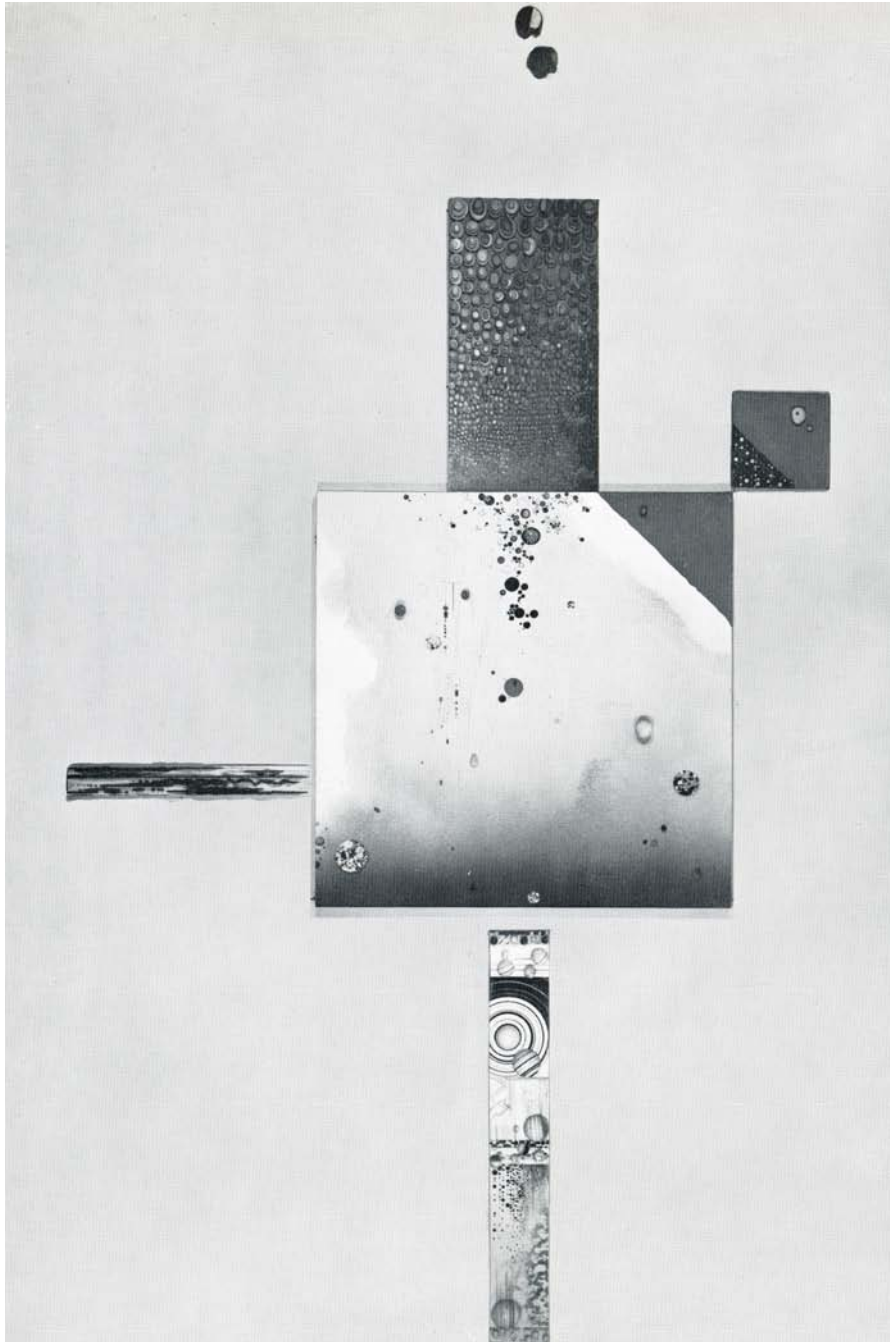
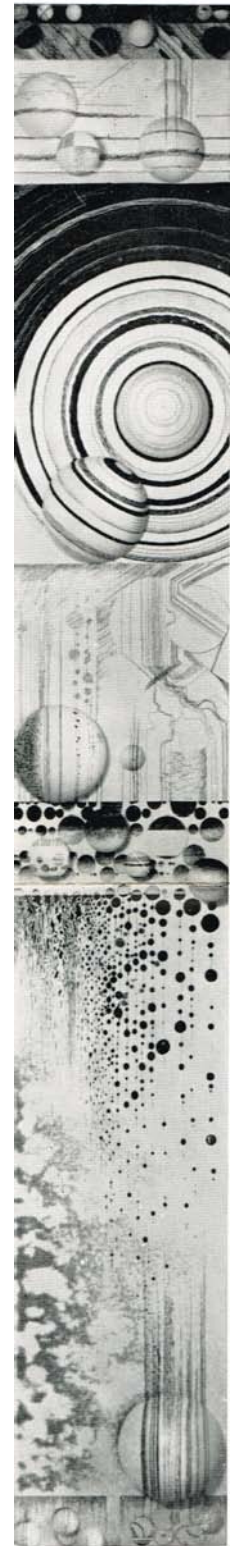


Abb. 11

Mary Bauermeister, Sand-Stein-Kugelgruppe (und Detail), 1962, Leinwand, Holz, Tusche, Aquarell, Leim Steine, Sand, Holzkugeln, Strohhalme, Galeria Bonino, New York



Detail

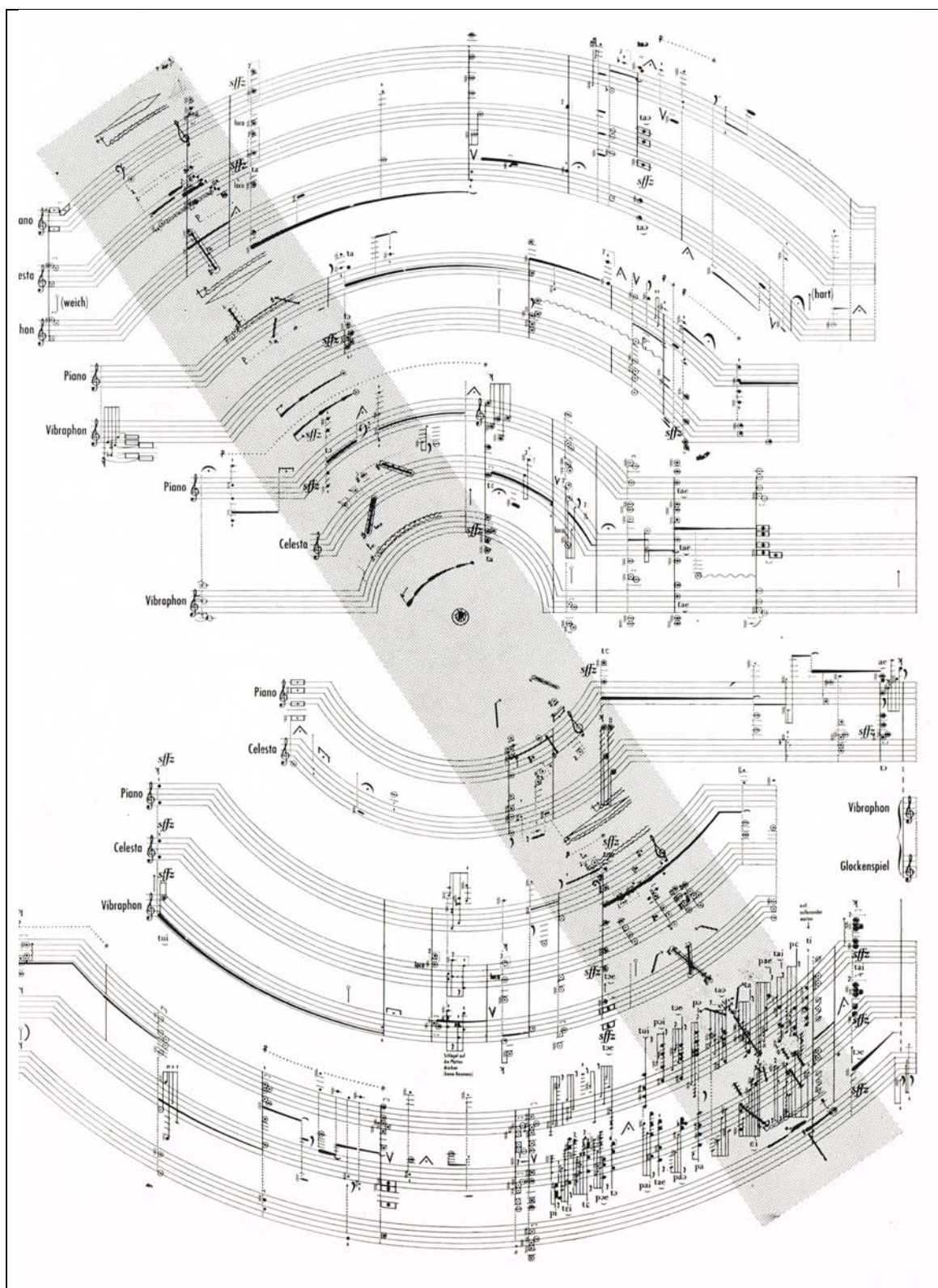


Abb. 12
Karlheinz Stockhausen, Refrain, Partitur, 1963

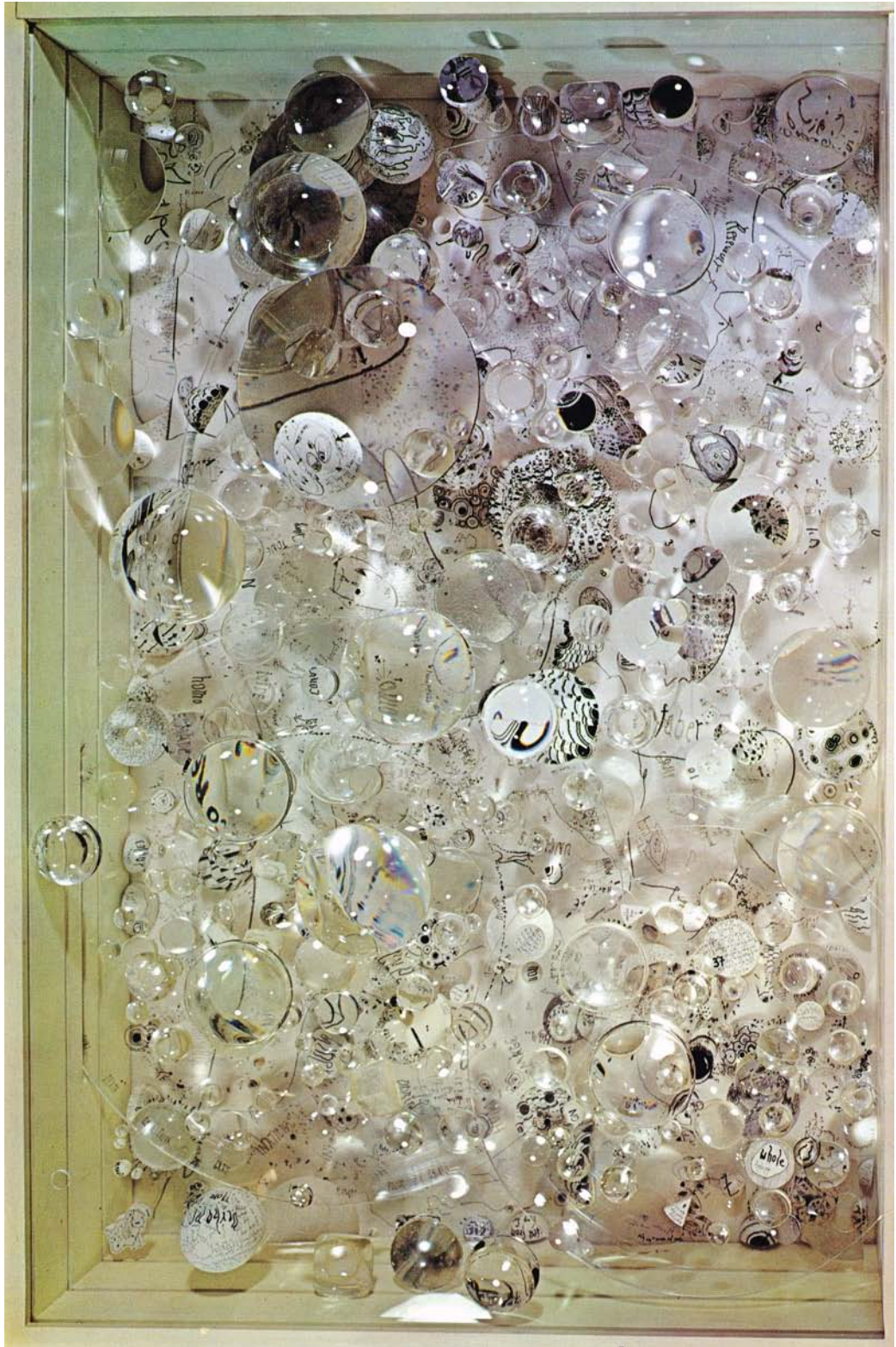


Abb. 13

Mary Bauermeister, Poème Optique, 1964

Linsenkasten Holz, Glas, optische Linsen, Partituren, Leinwand, Tusche,
unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 14

Mary Bauermeister, Konstruiertes, 1953-54,
Kohle auf Papier, im Besitz der Künstlerin

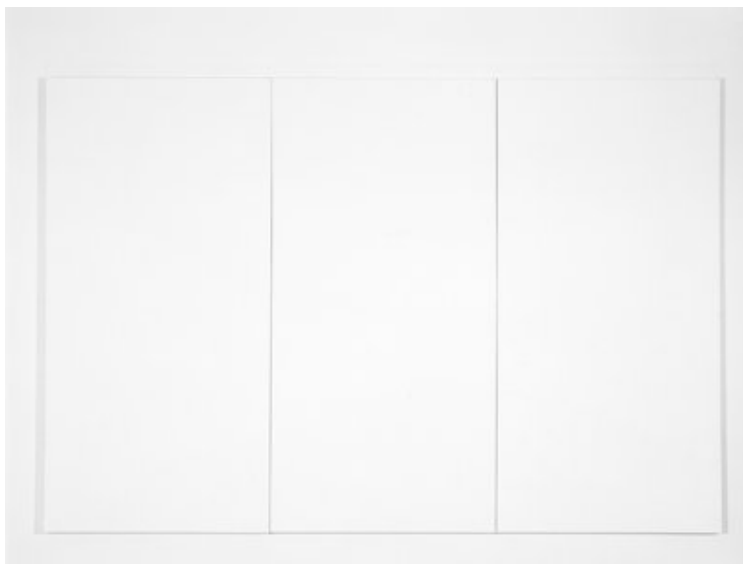


Abb. 15

Robert Rauschenberg
White Painting (Three Panel), 1951
Öl auf Leinwand



Abb. 16
 Jackson Pollock, Lavender Mist: Number 1, 1950
 Öl auf Leinwand, Email und Aluminium auf Leinwand
 221 x 300 cm
 National Gallery of Art, Washington

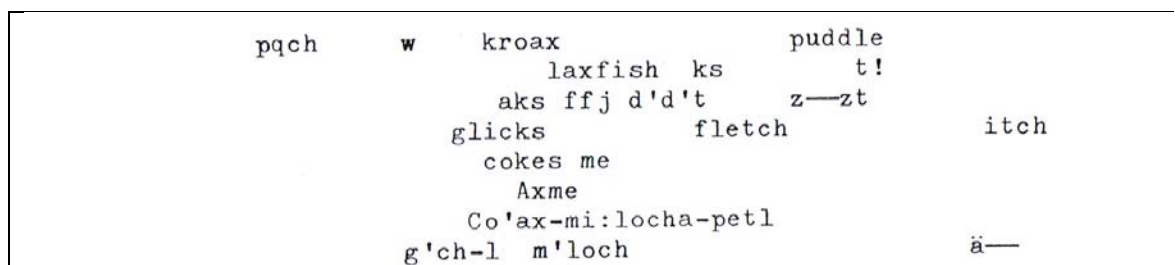


Abb. 17
 Hans G Helms, F:am' Ahniesgwow (Auszug), 1951-1960.

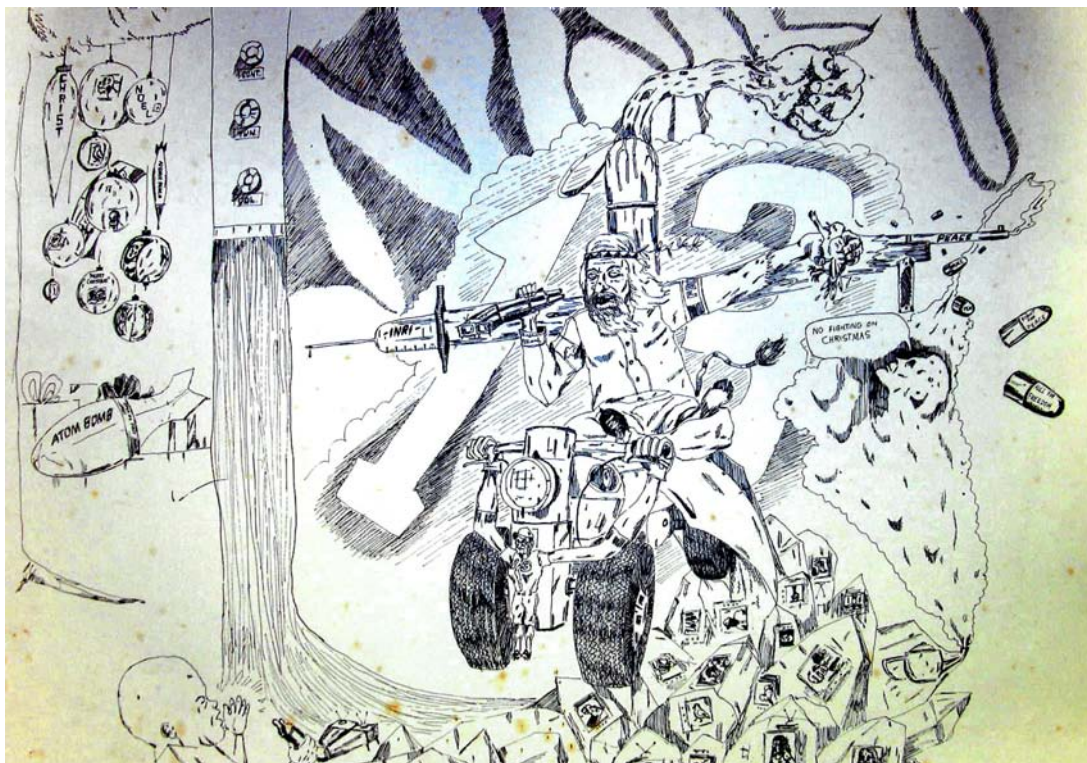


Abb. 18
 Mary Bauermeister, No Fighting on Christmas, 1967
 Tusche auf Papier, Im Besitz der Künstlerin

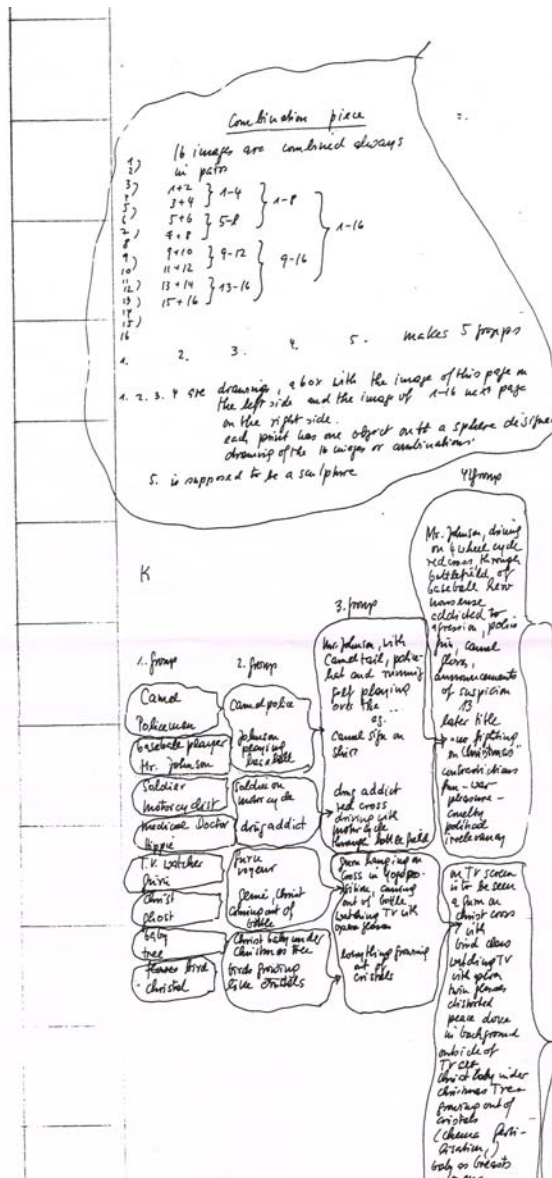


Abb. 18
Detail, No fighting on Christmas

60'30"	63'	66'	67'30"	11
14 A Tontechniker blendet KONTAKTE aus, gibt die letzten 7 Minuten des CARRÉ wieder. Tonbandwiedergabe mit normaler Lautstärke		14 B Pianist und Schlagzeuger ziehen sich um mit Kleidern, die von der Garderobenfrau heringebracht werden. Der Pianist tauscht kulturelles Gewand gegen asiatische Damen-Kleidung ¹ . Er wird vom Aktionsmaler entsprechend geschminkt (Blume im Haar). Wenn er fertig ist, beginnt er, beim Klavier Tee zu kochen. Schlagzeuger tauscht Frohmanzug gegen rotes, durchgehendes Tänzerkostüm, Zylinder, Halskrause, Handschuhe, lange spitze Schnabelschuhe.		Pianist und Schlagzeuger müssen bis 67'30" mit Umziehen fertig sein.
14 A Beleuchter bedient nach vorheriger Vereinbarung mit dem Aktionsmaler Quarzlampen. Alle anderen Lampen sind aus!		14 B macht den Saal allmählich wieder hell. Quarzlampenbild erlischt im hellen Licht.	Bei 67'30" stoppt Tontechniker Magnetophonwiedergabe.	
		14 B Garderobenfrau bringt Kostüme für Pianist und Schlagzeuger und geht ab, wenn diese sich umgezogen haben. Sie hilft beim Umziehen.		
14 A Aktionsmaler beginnt ein 'Quarzlampenbild' (oder Entsprechendes) auf Staffelei am vorderen Bühnenrand ² .		14 B Danach führt er weitere optische Kompositionen bis ca. 79'20" (mit Unterbrechungen) auf. Wenn der Pianist sich umgezogen hat, schminkt der Aktionsmaler ihn, setzt dann seine Kompositionen fort (z. B. "Magnetbild", Streichholzbild).		

Abb. 19
Karlheinz Stockhausen, Originale, Partitur, Szene 14



Abb. 20
Karlheinz Stockhausen, Originale
„4 Schauspieler – auf dem Boden sitzend und liegend – lesen aus der Zeitung vor.
Hinter ihnen sitzt ein 5. Schauspieler „eingeschlafen“; rechts präpariert Mary
Bauermeister ein Streichholzbild.“³²⁸

³²⁸ Stockhausen 1961, S. 19.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bauermeister. Paintings and constructions (Kat. Ausst. Galeria Bonino 1965, New York 1965), New York 1965, Beilageblatt.

Abb. 2.: CD-Material aus dem Archiv "Mary Bauermeister", mary's art. Pictures – Boxes – Prisms, 2005-05-28-039/041/045.

Abb. 3a: Galerie Schüppenhauer (Hg.), Mary Bauermeister, „all things involved in all other things“ (Kat. Ausstl. Galerie Schüppenhauer 2004), Köln 2004, S. 11.

Abb. 3b: CD-Material aus dem Archiv "Mary Bauermeister", mary's art. Pictures – Boxes – Prisms, 2005-05-28-069.

Abb. 4: Kerstin Skrobanek / Reinhard Spieler (Hg.), Welten in der Schachtel, Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre (Kat. Ausst. Wilhelm-Hack-Museum, 2011), Ludwigshafen am Rhein, 2010, S. 68, Abb. 14.

Abb. 5: Galerie Schüppenhauer (Hg.), Mary Bauermeister, „all things involved in all other things“ (Kat. Ausstl. Galerie Schüppenhauer 2004), Köln 2004, S. 19.

Abb. 6a: Galerie Schüppenhauer (Hg.), Mary Bauermeister, „all things involved in all other things“ (Kat. Ausstl. Galerie Schüppenhauer 2004), Köln 2004, S. 13.

Abb. 6b: Galerie Schüppenhauer (Hg.), Mary Bauermeister, „all things involved in all other things“ (Kat. Ausstl. Galerie Schüppenhauer 2004), Köln 2004, S. 12.

Abb. 7: Dia-Material aus dem Archiv "Mary Bauermeister".

Abb. 8: Galerie Schüppenhauer (Hg.), Mary Bauermeister, „all things involved in all other things“ (Kat. Ausstl. Galerie Schüppenhauer 2004), Köln 2004, S. 15.

Abb. 9a: Kerstin Skrobanek / Reinhard Spieler (Hg.), Welten in der Schachtel, Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre (Kat. Ausst. Wilhelm-Hack-Museum, 2011), Ludwigshafen am Rhein, 2010, S. 42, Tafel 4.

Abb. 9b: Galerie Schüppenhauer (Hg.), Mary Bauermeister, „all things involved in all other things“ (Kat. Ausstl. Galerie Schüppenhauer 2004), Köln 2004, S. 35.

Abb. 9c: Kerstin Skrobanek / Reinhard Spieler (Hg.), Welten in der Schachtel, Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre (Kat. Ausst. Wilhelm-Hack-Museum, 2011), Ludwigshafen am Rhein, 2010, S. 47, Tafel 6.

Abb. 10: Kerstin Skrobanek / Reinhard Spieler (Hg.), Welten in der Schachtel, Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre (Kat. Ausst. Wilhelm-Hack-Museum, 2011), Ludwigshafen am Rhein, 2010, S. 122, Tafel 49.

Abb. 11: Maria Velte (Hg.), Mary Bauermeister: Gemälde und Objekte 1952-1972 (Kat. Ausst. Mittelrhein Museum 1972), Koblenz 1972, S. 26, Abb. 26.

Abb. 12: Karlheinz Stockhausen & Mary Bauermeister, elektronische muziek (Kat. Ausst. Stedelijk Museum Amsterdam 1962) [keine weiteren Angaben], Umschlag außen.

Abb. 13: Bauermeister. Paintings and constructions (Kat. Ausst. Galeria Bonino 1965, New York 1965), New York 1965, [keine Seitenangabe].

Abb. 14: Maria Velte (Hg.), Mary Bauermeister: Gemälde und Objekte 1952-1972 (Kat. Ausst. Mittelrhein Museum 1972), Koblenz 1972, S. 4, Abb. 3.

Abb. 15: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25855>, 3.10.2012

Abb. 16: <http://www.arthistory.cc/auth/pollock/index.htm>, 3.10.2012

Abb. 17: Hans G Helms, F:am' Ahniesgwow, Köln 1959, S. xi.

Abb. 18: No fighting on Christmas, aus dem Archiv "Mary Bauermeister".

Abb. 19: Karlheinz Stockhausen, Originale, musikalisches Theater, Textbuch, Nr. 12
2/3 Köln 1964, S. 19.

Abb. 20: Karlheinz Stockhausen, Originale, musikalisches Theater, Textbuch, Nr. 12
2/3, Köln 1964, S. 11.

Bibliographie

Monographien

Adorno 1970

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorien, Frankfurt am Main 1970.

Adorno 1974

Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1974.

Bauermeister 2011

Mary Bauermeister, Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen. München 2011.

Benthien/Gutjahr 2008

Claudia Benthien/Ortrud Gutjahr (Hg.), Tabu: Interkulturalität und Gender, München 2008.

Blotkamp 2001

Carel Blotkamp, Mondrian. The Art of Destruction, London 2001.

Boulez 1966

Pierre Boulez, Alea, in: Werkstatt-Texte, Frankfurt am Main / Wien, 1966.

Custodis 2004

Michael Custodis, Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 Stuttgart, 2004.

Dibelius 1984

Ulrich Dibelius, Moderne Musik 1, 1945-1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material, Zürich 1984.

Historisches Archiv der Stadt Köln 1993

Historisches Archiv der Stadt Köln (Hg.), intermedial, kontrovers, experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister in Köln. 1960-1962, Köln 1993.

Emmerling 2009

Leonhard Emmerling, Jackson Pollock. 1912-1956. An der Grenze der Malerei, Köln 2009.

Emons 2006

Hans Emons, Komplizenschaften. Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst in der amerikanischen Moderne, Berlin 2006.

Helms 1959

Hans G Helms, Fa:m' Ahniesgwow, Köln 1959.

Hendricks 1998

Jon Hendricks, Fluxus Codex, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit 1998.

Higgins 2002

Hannah Higgins, Fluxus experience, Berkeley 2002.

Jank/Jung 2000

Werner Jank/Hermann Jung (Hg.), Musik und Kunst, Erfahrung – Deutung – Darstellung, Ein Gespräch zwischen den Wissenschaften, Mannheim 2000.

Jewanski/Düchting 2009

Jörg Jewanski/Hajo Düchting, Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen, Kassel 2009.

Kandinsky 1952

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1952.

Kandinsky 2009

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 2009.

Kellein 2007

Thomas Kellein, Der Traum von Fluxus. George Maciunas: eine Künstlerbiographie, Köln 2007.

Klüppelholz 1995

Werner Klüppelholz, Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti, Saarbrücken 1995.

Koenig 1991

Michael Koenig, Ästhetische Praxis, Texte zur Musik, Band 1, 1954-1961, Stefan Friecke / Wolf Frobenius (Hg.), Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts, Saarbrücken 1991.

Kolleritsch 1981

Otto Kolleritsch (Hg.), Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik, Graz / Wien 1981.

Kostelanetz 1973

Richard Kostelanetz, John Cage, Köln 1973.

Kubitza 2002

Anette Kubitza, Fluxus - Flirt - Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde, Berlin 2002.

Kurtz 1988

Michael Kurtz, Stockhausen, eine Biographie, Kassel 1988.

Metzger 1980

Metzger, Heinz-Klaus / Rainer Riehn (Hg.), Musik wozu, Literatur zu Noten, Frankfurt am Main 1980.

Motte-Haber 1990

Helga de la Motte-Haber, Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, [keine Ortsangabe] 1990.

Sacher 1985

Reinhard Josef Sacher, Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1969, Regensburg 1985.

Schulze 2000

Holger Schulze, Das Aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München 2000.

Stegen 1981

Gudrun Stegen, Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik, Regensburg 1981.

Steinecke 1960

Wolfgang Steinecke (Hg.), Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, [keine Ortsangabe] 1960.

Stockhausen 1961

Karlheinz Stockhausen, Originale, musikalisches Theater, Textbuch, Nr. 12 2/3, Köln, 1964.

Stockhausen/Schnebel 1963

Karlheinz Stockhausen/Dieter Schnebel (Hg.), Texte zur Musik, Band 1, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens, Köln 1963.

Stockhausen/Schnebel 1964

Karlheinz Stockhausen/Dieter Schnebel (Hg.), Texte zur Musik, Band 2, Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln 1964.

Vogel 1997

Martin Vogel, Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil 2, Die Folgen, Bonn 1997.

Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Galeria Bonino 1965

Bauermeister, paintings and constructions. (Kat. Ausst. Galleria Bonino, New York 1965) New York 1965.

Schüppenhauer/Skrobanek/Bonin 2004

Christel Schüppenhauer/Kerstin Skrobanek/Wibke von Bonin (Hg.), Mary Bauermeister, „all things involved in all other things“ (Kat. Ausst. Galerie Schüppenhauer 2004), Köln 2004

Schüppenhauer/Galerie Schüppenhauer 1992

Christel Schüppenhauer/Galerie Schüppenhauer (Hg.), Fluxus Virus: 1962 – 1992 (Kat. Ausst. Galerie Schüppenhauer 1992) Köln 1992.

Kat. Ausst. Galeria Schwarz Milano 1972

Mary Bauermeister (Kat. Ausst., Galeria Schwarz Milano, Mailand 1972), Mailand 1972

Kat. Ausst. Albertinum/Oberers Belvedere 1996

Block/Institut für Auslandsbeziehungen 1995

René Block/Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.), Eine lange Geschichte mit vielen Knoten: Fluxus in Deutschland 1962-1994 (Kat. Ausst. Instituts für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1995

Herzogenrath/Lueg 1986

Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg (Hg.), Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt (Kat. Ausst. Kölnischer Kunstverein, 1986), Köln 1986

Szeemann/Sohm/Kölnischer Kunstverein 1971

Harald Szeemann/Heike Sohm/Kölnischer Kunstverein (Hg.), Happening & Fluxus (Kat. Ausst., Kat. Ausst. Kölnischer Kunstverein 1970/71), Köln, 1971.

Peters 1981

Ursula Peters (Hg.), Fluxus – Aspekte eines Phänomens, (Kat. Ausst. Kunst- und Museumsverein Wuppertal), Wuppertal 1981.

Velte 1972

Maria Velte (Hg.), Mary Bauermeister: Gemälde und Objekte 1952-1972 (Kat. Ausst. Mittelrhein Museum 1972), Koblenz 1972.

Louis/Stooss/Felderer 2008

Eleonora Louis/Toni Stooss/Brigitte Felderer (Hg.), Sound of art, Musik in der bildenden Kunst, les grands spectacles III, (Kat. Ausst., Museum der Moderne Salzburg), Salzburg, 2008.

Block 1992

René Block (Hg.), [Fluxus da Capo], 1962 Wiesbaden Fluxus 1992 (Kat. Ausst., Nassauischer Kunstverein 1992), Wiesbaden 1992.

Kat. Ausst. Neues Museum Weserburg 2002

Neues Museum Weserburg Bremen (Hg.) Fluxus und Freunde. Die Sammlung Maria und Walter Schnepel. (Kat. Ausst. Neues Museum Weserburg), Bremen 2002.

Maur 1985

Karin v. Maur (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, (Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1985), München 1985.

Kat. Ausst. Stedelijk Museum 1962

Karlheinz Stockhausen & Mary Bauermeister, Electronische Muziek & Schilderijen, (Kat. Ausstl. Stedelijk Museum Amsterdam, 1962), Amsterdam 1962.

Adriani/Greiner 1979

Götz Adriani/Werner N. Greiner (Hg.), Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949 bis 1979 (Kat. Ausst. Kunsthalle Tübingen, 1979), München / Zürich 1979.

Skrobanek/Spieler 2010

Kerstin Skrobanek/Reinhard Spieler (Hg.), Welten in der Schachtel. Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre (Kat. Ausst. Wilhelm-Hack-Museum, 2011), Ludwigshafen am Rhein 2010.

Kat. Ausst. ZwischenZeit Basel 2010

ZwischenZeit Basel (Hg.), Robert Strübin. Musik sehen, Bilder hören, (Kat. Ausst. ZwischenZeit Basel), Basel 2010.

Hochschulschriften**Griebler 2011**

Jon Griebler, Musikhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste, Dissertation, Graz 2011.

Kaufmann 2011

Clara Kaufmann, Hans Bischoffshausen und der Einfluss von Musik auf sein Schaffen, Diplomarbeit, Wien 2011.

Kloser 1998

Peter Kloser, Zufall und Fluxus, Die Cage-Klasse, Diplomarbeit, Wien 1998.

Putz 1996

Susanne Putz, Die Stellung des Betrachters im Schaffen Robert Rauschenbergs, Diplomarbeit, Wien 1996.

Schweiger 2010

Maret Schweiger, Land Art, Earthworks, Naturkunst. Die Vergänglichkeit der Natur als Kunst, Diplomarbeit, Graz 2010

Zeitschriften**Antin 1966**

David Antin, „Pop“ – ein paar klärende Bemerkungen, in: das kunstwerk, the work of art, 10-12/XII April-Juni, 1966, S. 8-11.

Büning 1999

Eleonore Büning, Das Kölner "Manifest" anno 1960, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.12.1999, Nr. 305, S. BS6, 1999. [keine Seitenangabe]

Daniels 1991

Dieter Daniels (Hg.), Duchamp und die anderen: der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992.

Gredinger 1955

Paul Gredinger, Das Serielle, in: die Reihe. Informationen über serielle Musik, Herbert Eimert (Hg.), Bd. 1, Wien 1955.

Jürgen-Fischer 1966

Klaus Jürgen-Fischer, Die New Yorker Szene, in: das kunstwerk, the work of art, 10-12/XII April-Juni, 1966, S. 3-5.

Jürgen-Fischer 1967

Klaus Jürgen-Fischer, Mary Bauermeister, in: das kunstwerk, the work of art, 3-4/XXI
Dezember 1967-Jänner 1968, S. 9-10.

Koch 1998

Gerhard R. Koch, K wie Karlheinz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.09.1998, Nr.
225, S. 52.

Lorch 2004

Catrin Lorch, Mary Bauermeister. Miss Cornflakes, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung,
12.10.2004, Nr. 238, S. 42.

Meyer-Eppler 1955

Werner Meyer-Eppler, Statistische und psychologische Klangprobleme, in: die Reihe.
Informationen über serielle Musik, Bd. 1, Wien 1955.

Schulze-Reimpell 1976

Werner Schulze-Reimpell, Außenseiter der Kunstszene (I), Mary Bauermeister, in: Frankfurter Hefte, Zeitschrift für Kultur und Politik, FH 1/1976, S. 45-52.

Stockhausen 1957

Stockhausen ... wie die Zeit vergeht..., in: die Reihe. Information über serielle Musik, Herbert Eimert (Hg.), Bd. 3, Wien 1957.

svm 2010

svm [keine weiteren Angaben], Fast vergessen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.12.2010, Nr. 295, S. 35.

Tasso 1964

Lily Tasso, [o.T.] in: La Presse, Montréal, 29.1. 1964, S. 62.

Lexika**Eimert/Humpert 1973**

Herbert Eimert/Hans Ulrich Humpert, Das Lexikon der elektronischen Musik, Regensburg 1973.

Gale 1996

Matthew Gale, Ready-made, in: The Dictionary of Art / 26, Sunderland, 1996, S. 50-51.

Morgan 1995

Ann Lee Morgan, Bauermeister, Mary (1934-), in: Jules Heller/Nancy G. Heller (Hg.), North American women artists of the twentieth century, a biographical dictionary, New York / London 1995, S. 56.

Rohrschneider 1993

Christine Rohrschneider, Bauermeister, Mary, in: Günther Meissner (Hg.), Saur, Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 7, München/Leipzig 1993, S. 562.

Online Ressource

Roewer 2008

Margarete Roewer, Über das Geistige in der Kunst – Wassily Kandinsky, München 2008.

http://books.google.at/books?id=PdJtypXgv2EC&printsec=frontcover&dq=%C3%BCber+das+geistige+in+der+kunst&hl=de&ei=wCnJTtfJFI2q-ghs6MEV&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CD4Q6AEwAQ#v=onepage&q=%C3%BCber%20das%20geistige%20in%20der%20kunst&f=false,
20.11.2011

Barthes 1966

Roland Barthes, die strukturalistische Tätigkeit.

<http://www.lrz.de/~nina.ort/barthes.html>, 7.3.2012 [keine Seitenangaben, die in der Arbeit angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Aufsatzseite]

Duden 2012

<http://www.duden.de/rechtschreibung/intermediaer> am 1.6.2012

Interviews

Bauermeister 2012

Interview zwischen Mary Bauermeister und Michaela Geboltsberger 6.-10.1.2012

Zootzky Videointerview 2007

Videointerview zwischen Gregor Zootzky, Kerstin Skrobanek, Heinz Klaus Metzger am 16. 12. 2007 (transkribiert).

Archiv Mary Bauermeister**Schüppenhauer/Wilhelm/Bauermeister**

Christel Schüppenhauer/Jürgen Wilhelm/Mary Bauermeister, Mary Bauermeister. Beilagenheft zu „Art Investment Report.“, Köln, 2011.

Paik 1971

Nam June Paik, Mary Bauermeister, oder: „ich akzeptiere das Universum“ (Buckminster Fuller), für die Ausstellung „XY“, Staempfli Gallery, unveröffentlichter Begleittext, New York, 1971.

Sendungsmanuskript**Helms Sendungsmanuskript 1961**

Hans G Helms, Neuere Literatur und vokale Musik. Gegenwärtige Perspektiven des Verhältnisses zwischen Wort und Ton, Sendemanuskript für den Bayrischen Rundfunk, Auftrags-/Plattennr: PR 52 561/1, aufgenommen: 3.6.1961.

Interview mit Mary Bauermeister

Die Aufzeichnungen für das Interview entstanden zwischen dem 6. und 10. Jänner 2012 in Mary Bauermeisters Wohnsitz in Rösrath. Die Grundlagen des folgenden Textes bilden Audioaufnahmen, wobei diese gekürzt wurden, um eine Relevanz zu meiner Diplomarbeit herzustellen.

Für eine bessere Übersicht und eine thematische Einteilung wurde das Interview in vier Bereiche geteilt: Fragen über die Fluxus-Bewegung, künstlerische Vorbilder bzw. Einflüsse sowie musikalische Einflüsse und Fragen zum Thema Feminismus.

Fluxus

MGe

In Ihrem Atelier in Köln in der Lintgasse trafen sich Künstler aus unterschiedlichsten künstlerischen Medien.

George Maciunas gab der Bewegung später den Namen „Fluxus“, während dieser Zeit haben Sie aber Ihre Karriere schon in New York weitergeführt.

MB:

Genau, man sollte aber die Fluxus-Bewegung unterscheiden: in eine europäische und eine amerikanische Strömung.³²⁹ Diese beiden Bewegungen tragen zwar den gleichen Namen, weisen aber große Unterschiede auf. Darüber hinaus muss darauf hingewiesen werden, dass die Vorgänge in meinem Atelier in der Lintgasse Prä-Fluxus-Bewegungen waren.

Ein ganz wichtiger Unterschied zwischen europäischem Fluxus – oder Post-Dada, wie wir es nannten –, entstand aus einer Nachkriegsgeneration heraus, wir hatten alle den zweiten Weltkrieg am eigenen Leib zu spüren bekommen, waren kriegsgeschädigte Menschen, die Städte lagen in Trümmern. Das machte einen großen Unterschied zu den Amerikanern aus, wir waren hungernde Asketen auf der Suche nach neuen Gesellschaftsformen und wollten unser Leben nach dem Krieg neu aufbauen.

³²⁹ Es gäbe darüber hinaus noch andere Strömungen der Fluxus-Bewegung, diese werden aber bei diesem Gespräch nicht behandelt. Ein Zusammenhang zu Mary Bauermeister besteht ausschließlich in der deutschen und amerikanischen Form.

In den Konzerten, Aufführungen und Ausstellungen im Atelier entstand ein Austausch zwischen wichtigen und großartigen Künstlern, der internationalen musikalischen Avantgarde, der „Art Concrete“ aus Ulm, der ZERO-Gruppe, der frühen Wiener, Nam June Paik machte seine ersten Aufführungen und viele mehr. Alle trafen sich in meinem Atelier in Köln und haben sich dadurch gegenseitig inspiriert und beeinflusst.

Ich selbst bin aber keine Fluxus-Künstlerin, ich möchte mich nicht reduzieren lassen auf irgendeine Bewegung – auch nicht auf Fluxus –, obwohl ich die Bewegung in Europa angestupst habe und Nam June Paik protegierte. Man könnte mich vielleicht als „Großmutter“ von Fluxus bezeichnen, aber nachdem ich Deutschland verließ und in die USA ging, kann in meinen Bildern und Objekten keineswegs die Rede von Fluxus sein. Ich sehe solche Zuordnungen zum Teil sehr kritisch, man kann viele Künstler nicht nur auf eine Phase reduzieren, wie z. B. Robert Rauschenberg, der nicht nur Pop-Art-Künstler war, er ist viel mehr als das.

MGe

Welchen Einfluss hat die deutsche Prä-Fluxus-Bewegung in Ihrem künstlerischen Werk gespielt?

MB

Ich habe mit Stockhausen das Stück „Originale“ komponiert und 1961 im Theater am Dom aufgeführt, das stellt sozusagen die Knolle der Fluxus-Aufführungen dar.

In dem Stück stellen sich interessante Personen selbst dar, das heißt Menschen – „Originale“, wobei sich jede Person selbst spielte, es gab keine Rollenverteilung. Nach der Aufführung hat Stockhausen eine Partitur dafür angefertigt, davor gab es nur einen Zeitplan, ohne jeglichen Plan oder Anweisungen. Stockhausen trug dabei alle Situationen, alle einzelnen Aufführungen in die Partitur ein.

Durch diese Bewegung lernte ich sehr wichtige Persönlichkeiten kennen, die in meinen New Yorker Jahren sicherlich wichtig waren – sozial genauso wie künstlerisch. Zu nennen sind natürlich Nam June Paik und der Kreis um John Cage, genauso wie Rauschenberg und Johns.

Durch die intermediale Auseinandersetzung mit Kunst konnte ich aber auch mein künstlerisches Denken erweitern.

MGe

Gibt es Aufführungen in Ihrem Atelier, die besonders spannend waren?

MB

Die Aufführungen von Paik waren besonders aufregend, weil sie aggressiv und gefährlich waren. Er etablierte eine neue Art von Theatralik, an der man als Publikum zwar nicht teilnahm, aber teilgenommen wurde – ob man wollte oder nicht. Besonders bekannt wurde Paik für sein Stück „Etude for Piano“ 1960, bei dem er in meinem Atelier die Krawatte von John Cage abschnitt und seinen Kopf shampooierte.

Es war ein gewaltiges Potential vorhanden, schon allein durch die Anwesenheit zahlreicher ausgezeichneten Künstler wie Nam June Paik, David Tudor, Hans G Helms oder John Cage. Solche kreativen Personen in einem Raum zu versammeln, die gemeinsam arbeiteten und Aufführungen machten oder einfach nur als Publikum anwesend waren, erzeugte ein unglaubliches Energiepotential und eine starke Intensität.

Künstlerische Vorbilder und Einflüsse

MGe

Haben Sie künstlerische Vorbilder?

MB

Marcel Duchamp! Für mich ist es sehr bewundernswert, dass er dem Kunstmarkt widerstanden hat, er hatte das System durchschaut und ganz bewusst damit gespielt.

Schon allein der Umgang mit seinem Pissoir, das er unter einem Synonym an eine Jury schickte, in der er selbst Mitglied war!

Außerdem waren wir auf einer persönlichen Ebene verbunden, wir hatten uns Mitte der 1950er Jahre getroffen und waren einander sofort sympathisch. Künstlerisch hat es mir geholfen, dass er meine Arbeiten mochte und mich der Galleria Arturo Schwarz in Mailand empfohlen hat.

Parallelen in unserer künstlerischen Vorgehensweise sehe ich darin, dass wir beide nicht tausende Bilder von einer Serie machten, sondern in Schritten und Phasen gearbeitet haben, und wenn ein Schritt gegangen wurde, kam der nächste.

Außerdem verweigerte ich mich 1971 ebenso dem Kunstmarkt, nachdem ich New York verlassen hatte und zurück nach Europa ging.

MGe

Ich habe in der Literatur gelesen, dass Ihnen Heisenberg oder Einstein sehr wichtig waren?

MB

Mich interessierte Physik, vor allem in meinem Frühwerk. Meine Begabung liegt in der Mathematik – mein Vater hatte ja das Mathematik-Studium für mich vorgesehen –, und ich war, obwohl ich das Studium verweigerte, an diesen Themen nach wie vor interessiert.

Die Forschungen des Physikers Carl Friedrich von Weizsäcker und des Ethologen Konrad Lorenz, der auf dem Gebiet der Verhaltensforschung arbeitete, waren für meine Kunst wichtig. Genauso fanden Bereiche wie Psychologie und Kristallographie meine Beachtung.

Auch meine Interessensgebiete sind sozusagen intermedial angelegt!

MGe

Im Ihrem Buch „Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen“ ist die Rede von Ready-trouvés, können Sie erklären, worum es sich dabei handelt.

MB

Sie sind eine Hommage an Duchamp, der den Begriff des Ready-mades geprägt hat. Ich habe die Begriffe „Ready-made“ und „Objet Trouvé“ vermischt und einen neuen Ausdruck definiert. Ich bezeichne als Ready-trouvé Dinge, die ich vorgefunden und kaum verändert habe. Erstmals wurden sie 1962 in der Ausstellung im Stedelijk Museum Ready-mades gezeigt. Dabei habe ich Gegenstände ausgestellt, an denen ich keine Veränderung vorgenommen habe. In den USA entstanden Ready-trouvés, wie z. B. die Lichttücher. Zum Teil habe ich also die Rohstoffe einfach belassen, wie sie waren, weil ihre Struktur schon spannend genug war, und manchmal habe ich sie verändert. Wie bei den „Needless Needles“, die ich in sehr komplexer Form zusammennähte, in Verbindung mit gemalten Fäden oder Nadeln – das Ganze ist also ein sehr schönes Spiel mit Illusion und Wirklichkeit.

Musikalische Einflüsse

MGe

Inwiefern findet man in Ihrem Œuvre eine Verbindung zur Musik?

MB

Ich denke, dass meine Gedankenarbeit einem musikalischen Verständnis sehr nahe kommt. Ich selbst habe oft Bilder nach Musik gemalt, beispielsweise „Organisches“ von 1956, diese Arbeit habe ich nach den „Vier Jahreszeiten“ von Vivaldi gemalt. Schon als Kind konnte ich manchmal Musik riechen oder habe Bilder geschmeckt, genauso konnte ich Musik sehen; und wenn ich Musik hörte, konnte ich Farben sehen. Ich sah und hörte als Kind also mit allen Sinnen.

Ich hätte wahrscheinlich auch nicht die große Ausstellung in Amsterdam im Stedelijk Museum 1962 bekommen, wenn der damalige Direktor, Willem Sandberg, meine Partitur – die „malerische Konzeption“ – nicht gesehen hätte, ein Musikkritiker hatte sie ihm damals gezeigt. Diese Ausstellung kam also über den Weg der Musik und floss darin ein, es wurden meine Bilder gezeigt, während Stücke von Stockhausen gespielt wurden. Es war eine wichtige Auseinandersetzung zweier Medien.

Was aber in meinem künstlerischen Schaffen sehr wichtig wurde, ist das Denken in Parametern, das ich in der Seriellen Technik gefunden hatte. Also nicht nur innerlich Gesehenes auf die Leinwand zu bringen, sondern Konstruiertes. Wie sich ein Komponist eine Partitur schafft, begann ich auch in der bildenden Kunst zuerst Angaben herzustellen, die ich in meinen Werken ausführte. Genau diese Vorgehensweise ist in der „malerischen Konzeption“ zu finden. Zuerst habe ich in Skalen gedacht, also in einem Werk soll z. B. von winzig bis groß alles vorkommen und von schwarz zu weiß, in allen Farben dazwischen. Oder es sollte flächig, reliefartig und skulptural sein. Danach wurden diese Parameter ausgewählt und in ein Werk übertragen. Aus dem musikalischen seriellen Bereich ist es sehr klar, einzelne Parameter festzulegen, wie Klangfarbe, Instrumentierung, Rhythmus, Lautstärke, Tonhöhen usw. Diese Parameter werden aleatorisch aneinandergereiht und dann vom Interpreten in die Musik übertragen, fast immer ohne vorgegebenen Rahmen, ohne Gerüst, weder harmonisch noch rhythmisch.

Für mich war diese Vorgehensweise eine ganz spannende Erweiterung in meinem künstlerischen Werk. Ich war eine Künstlerin, die immer aus der Vorstellung gearbeitet hat, aber durch die serielle Technik begann ich auch in Parametern zu denken.

MGe

Aber es gibt einen wichtigen Unterschied bei Ihrer Herangehensweise, es wird nicht zwischen Komponist und Interpret unterschieden – wie in der Musik. Sie sind also Komponistin und Interpretin zugleich.

MB

Ja, aber ich hätte mir gewünscht, andere Künstler hätten diese Konzeption interpretiert. Diese Vorgehensweise gab es bis dahin nicht in der bildenden Kunst.

MGe

Können Sie die Verbindung zwischen Musik und der „malerischen Konzeption“ erklären?

MB

Die serielle Technik geht mit einem sehr strengen Denken einher, einer überaus strengen Struktur. Später war diese Technik nicht mehr spontan genug für meine künstlerische Vorgehensweise, sie ließ wenig Spielraum und war mir zu ausgedacht, deshalb arbeitete ich nur eine begrenzte Zeit damit. Anton Weberns Stücke finde ich noch sehr schön, aber später kamen dann die Darmstädter Geschichten, diese Musik ist mir zu streng. In den 50ern und 60ern waren wir aber davon begeistert, weil es eine ganz neue Form der Musik war.

Das Gegenteil davon war Stockhausens Stück „7 Tage“, dabei besteht die Partitur nur noch aus einem Text. Wichtig wird die Darstellung durch den Interpreten. Stockhausen arbeitete in beiden Bereichen, in der sehr strengen Technik, in der alles vorgeschrieben ist, bis hin zur völligen Freiheit des Interpreten.

MGe

Diese strengen Vorgaben finden sich ja in Ihrem Werk in der „malerischen Konzeption“ wieder.

MB

Genau, die „malerische Konzeption“ ist genauso streng wie die serielle Technik. Ich habe die serielle Methodik auf eine Komposition für optische Gestaltung übertragen. Aber meine Technik schließt ja nicht nur die Optik mit ein, sondern alle fünf Sinne.

MGe

Wie genau haben Sie die „malerische Konzeption“ angewendet?

MB

Zuerst habe ich mein Schema genau ausgearbeitet, also meine Partitur. Dabei habe ich mich für fünf Grade entschieden – diese Zahl habe ich frei gewählt –, während der *fünfte* Grad die größte und der *erste* die kleinste Stufe darstellt. Wenn ich diese Zahl nun beispielsweise auf ein Format beziehe, so bedeutet es, dass *Fünf* ein normales Format darstellt, für mich heißt es ein Quadrat und *Eins* ein extremes, also nur ein langer Streifen. Danach wird die Farbe ausgewählt, wenn mir meine Partitur die Farbe *Rot* angibt, halte ich mich daran. Danach wird die Oberfläche behandelt, die „malerische Konzeption“ gibt mir nun auch den Grad vor, ob ich den nächsten Schritt flach oder skulptural ausführen soll. Dabei gibt es wieder fünf unterschiedliche Grade. So werden alle Anweisungen ausgeführt. Ich bin also als ausführende Künstlerin keineswegs frei in meinen künstlerischen Entscheidungen.

Die „malerische Konzeption“ wird angefertigt, bevor ich ein Werk beginne, ich habe aber dabei keine fixe Vorstellung wie es aussehen wird. Ich bekomme lediglich Handlungsanweisungen von meiner Partitur, wie ich es ausführen muss.

(Abb. Rotes Reliefbild) Das Werk stellt genau einen Moment dieser „malerischen Konzeption“ dar, einen Schritt der Partitur.

Ich hätte natürlich anhand dieser Technik weiterarbeiten können, aber irgendwann war es dann auch genug. Ich habe ein paar Jahre sehr davon profitiert, überhaupt von diesem erweiterten Denken, dass man nicht nur Dinge malt, die man innerlich herstellt, wovon man also innerlich schon ein Bild hat, sondern was auf genauen Konzepten beruht – und genau das wird auch später in der Concept Art wichtig.

MGe

Können Sie ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung mit der „malerischen Konzeption“ nennen?

MB

Die Tuschezeichnung der „Needless Needles“. Dabei habe ich über die Partitur ein Raster gezogen, das auf der Fibonacci-Reihe beruht. Nach meiner Partitur entsteht eine Ausführung, wenn Imperative aufeinander treffen und sich kombinieren. Z. B. trifft der Imperativ „figurativ“ auf den Imperativ „rund“, so bekommt die Figur eine runde Form und ein figürliches Aussehen. Im Fall der „Needless Needles“-Zeichnung wurden diese beiden Imperative zu einem Gesicht, trifft der Imperativ „Plus“ darauf, wurde es ein lachendes, mit einem Minus, wurde es ein trauriges, der Befehl „perhaps“ neutralisiert den Gesichtsausdruck wieder. Rechts davon trifft diese Konstante auf das genealogische Zeichen für „Weiblichkeit“ bzw. „Männlichkeit“ und wird dadurch zu einer Mischform. Somit entstehen fast comicartige Interpretationen.

Unten links ist ein sehr komplexes Gebilde zu sehen, ein Konglomerat von verschiedenen Formen, dabei sind mehrere Parameter zusammengestoßen: Schrift, Punkt, Strich, Zeichnung und Figuratives. Es sind Nadeln zu sehen, und darauf trifft die Angabe „Absurdes“, das heißt, die Nadeln werden ad absurdum geführt, sie werden zu organischen Stoffen mit Wurzeln, oder zu einem Zopf, eine andere näht sich selbst an, die Nadeln werden also nutzlos und unbrauchbar.

Geht man einen Schritt weiter nach rechts zur nächsten Ansammlung von Komplexen, sind Briefe an meine Mutter eingearbeitet.

Rechts außen ist eine Beschreibung eines Traumes zu finden, bei dem ich von einem riesengroßen Bild träumte, das sich sehr bunt und reliefartig darstellte. Im Traum hörte ich eine Stimme, die mir sagte „Don’t use colour“, und es verschwand plötzlich jegliche Farbe aus dem Bild. Dann hört ich die nächste Stimme, die sagte „Don’t use form“, dadurch verlor das Bild jede Art von reliefartiger Struktur usw.

Im Grunde wurde das Bild im Traum immer weiter reduziert, indem es auf die unterschiedlichen Angaben reagierte. Als Endprodukt entstand ein Pünktchenbild. Die Idee der Pünktchenbilder stellt die reduzierteste Form meiner künstlerischen Arbeit dar, meine Grundstruktur also.

Am Ende meines Traumes hörte ich eine Stimme, die sagte „Don’t obey me“, und alles begann wieder von vorne.

Der Traum beschäftigt sich also ganz direkt mit der Ausführung der Partitur, der „malerischen Konzeption“.

In dem bunten Pünktchenbild (Abb.8, Felder und Zentren) zeigt sich die Grundstruktur komplexer, die einzelnen Punkte verbinden sich zu größeren Formen. Alle meine Pünktchenbilder beruhen auf einer Zufallsstruktur, und darauf werden geplante Formen gesetzt. Diese Formen und Punkte sind in keiner Weise mehr zufällig. Aus diesem Grund nannte Max Bill meine Arbeiten auch „konstruktiven Tachismus“.

Aber nun zurück zu der „Needless Needles“-Zeichnung, es gibt auch die Anweisungen, die in der Skala zu sehen sind, wie „finish before it's finished“ oder „anything chosen by chance by a dictionary“, dabei habe ich Begriffe aus einem Wörterbuch verwendet. Weiters sind Direktiven zu finden, wie „speed up process of doing“, Elemente aus einer Einkaufsliste zu verwenden oder Begriffe aus den Yellow Pages, also dem Branchenverzeichnis. Die Weisung „influences from the next pages“ zeigt an, dass das Projekt ursprünglich ein ganzes Buch umfassen sollte, eine große Partitursammlung, es wurde aber nicht ausgeführt.

Ich habe auch immer wieder Elemente aus anderen Bildern verwendet, diese Vorgehensweise ist sehr häufig in meinen Arbeiten zu finden, dabei habe ich zum Teil Details abfotografiert und weiter verwendet.

Diese Vorgänge, einschließlich der Träume und der Anweisungen, beruhen also ganz unmittelbar auf der „malerischen Konzeption“ – das Bild wird zuerst in der Partitur komponiert und erst danach ausgeführt.

MGe

Welcher Zeitrahmen kann gesetzt werden, in dem Sie mit der „malerischen Konzeption“ gearbeitet haben?

MB

Meine Werkgruppen sind immer einmalig geblieben, ich habe z. B. die Werkgruppe „Staffeleien“ gemacht, oder „Verfremdung alter Meister“. Diese Phasen wurden dann auch nicht mehr wiederholt. Genauso ist diese Auseinandersetzung mit der „malerischen Konzeption“ – also überhaupt in Konzepten zu denken – zu sehen.

Entstanden ist sie 1961, das Interesse an serieller Musik bestand aber schon ab den 1950er Jahren. Köln war ein sehr wichtiges Zentrum für neue Musik, und aus diesem Grund gab es intensive Auseinandersetzung mit musikalischen Einflüssen.

Die „malerische Konzeption“ verfolgte ich während der Zeit in New York weiter, auch als ich wieder nach Deutschland zurückkehrte, in der Ausstellung „Jippie“ oder in Werken wie „Nato Doppelbeschuss“, das sind beides Arbeiten, die mit Konzepten entstanden sind. Ich würde das Ende der Auseinandersetzung mit der „malerischen Konzeption“ auf etwa 1971 legen.

Musik bleibt aber weiterhin ein wichtiger Bestandteil in meiner Arbeit.

MGe

Wie wichtig war der Einfluss von Stockhausen auf Ihr künstlerisches Werk?

MB

Ich habe durch ihn vor allem strukturiertes Denken gelernt, und er hat durch mich einen Anstoß bekommen, seine strengen Schemata zu lockern, eine gewisse Freiheit in sein Werk zu bringen.

Das heißt, ich habe seine Arbeitsweise aufgelockert und ich habe durch ihn Struktur gelernt. Es war also ein Prozess des Gebens und Nehmens, eine gegenseitige Beeinflussung, es gab sozusagen einen Austausch verschiedener Zutaten. Eine andere Zutat, die ich von Stockhausen mitgenommen habe, ist eine genaue Auseinandersetzung mit jedem einzelnen Werk, also wie ein Komponist sehr lange an einem Werk zu arbeiten, sehr überlegt und durchdacht an Partituren zu schreiben – diese Handlungsweise habe ich in der bildenden Kunst verwendet. Davor habe ich sehr viel gemalt, jeden Tag mehrere Werke. Ich begann nun mehr Zeit in ein Werk zu investieren, es durcharbeiten, somit fing ich eher an, wie ein Musiker zu arbeiten, mit durchgearbeiteten Partituren.

Ich brachte also strukturierende Prozesse in meine Kunst, das ist ganz klar bei der „Needless Needles“-Tuschezeichnung zu erkennen. Dieses Modell habe ich sicherlich von der Musik gelernt.

In den 1970er Jahren hat Stockhausen begonnen, Farbe in seine Partituren aufzunehmen. In seinem Werk „Hymnen“ gibt es einen Bezug zur Polychromie, indem ein Sprecher von den Farbtafeln eines Farbenherstellers, Winsor & Newton Watercolours, abliest, also die Namen der Farben vorliest. Er hat aber auch begonnen, farbige Partituren herzustellen. Diese Auseinandersetzung mit Farbe kommt aus meiner Malerei.

MGe

Aber Sie haben sich ja schon vor der Beziehung mit Stockhausen für musikalische Strukturen interessiert?

MB

Ja sicher, in den „Magnetbildern“ habe ich z. B. schon mit solchen Einflüssen gearbeitet, sie entstanden 1958-1960, zu jener Zeit verband Stockhausen und mich weder eine künstlerische noch eine soziale Verbindung. Diese Intermedialität und dadurch auch die Auseinandersetzung mit Musik entstanden aus einem sehr modernen Denken heraus, das in Köln starke Verbreitung fand.

MGe

Was sagen Sie zu Stockhausens Disposition Ihrer Werke in musikalische Termini anhand der gemeinsamen Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam?

MB

Ich sehe das ganze sehr positiv, Intermedialität ist in meinem gesamten Œuvre besonders wichtig. Stockhausen hat mit seinem musikalischen Verständnis Dinge aus meinen Werken herausgelesen. Diese Vorgehensweise ist für mich sehr interessant, wenn die Grenzen zwischen den Gattungen verwischen oder verstricken.

Das alles entstand natürlich auch aus dem Zeitgeist, was aber nicht nur Kunst und Musik, sondern auch Literatur, Architektur und viele andere Medien miteinander verband. Sehr interessant dabei ist das Buch von Hans G Helms, „Fa:m' Ahniesgwow“.

MGe

Wo war die Auseinandersetzung mit Musik am größten? In Amsterdam? Im Atelier in der Lintgasse?

MB

In der gemeinsamen Ausstellung in Amsterdam mit Stockhausen lief nur nebenbei Musik, ich würde also nicht davon sprechen, dass dabei ein Austausch stattfand. In der „malerischen Konzeption“ habe ich mich aber ganz bewusst mit musikalischen Strukturen auseinandergesetzt, durch Komposition. Das war mit Sicherheit die intensivste Beschäftigung mit Musik.

In meinem Atelier gab es eine Auseinandersetzung nicht nur von Malerei und Musik, sondern auch zwischen unterschiedlichsten künstlerischen Medien, wie Literatur,

Philosophie, Architektur usw. Vor allem im Jahre 1960 kann von einer überaus großen Beschäftigung mit intermedialen Strukturen die Rede sein.

MGe

In Bezug zur „malerischen Konzeption“, gibt es von Stockhausen ähnliche Aufzeichnungen?

MB

Stockhausen hat neue Formen der Notation und Partitur erfunden, um variable Musik machen zu können. In der Partitur zu „Refrain“ hat er z. B. eine runde Form der Aufzeichnung gewählt, bei der eine Leiste in die vorhandene Partitur eingeschoben werden konnte, die sich im Kreis drehen ließ.

Neue Musik und vor allem elektronische Musik erfordert eine neue Form von Noten und Aufzeichnungen.

MGe

Wie ging es dann in Ihrem künstlerischen Schaffen weiter, nachdem Sie die „malerische Konzeption“ entwickelt hatten?

MB

Ab 1962 setzte ich meine künstlerische Karriere in Amerika fort. Ich habe relativ schnell eine Galerie gefunden, die mich vertreten hat, die Galeria Bonino in New York. Während dieser Zeit entstanden sehr viele meiner Linsenkästen. Die 1970er Jahre habe ich zum großen Teil mit der Auseinandersetzung mit Esoterik verbracht. Diese Phase zieht sich bis in die 80er.

Ich bekam Aufträge für „Kunst am Bau“, Landschaftskunst und Gartengestaltungen. In letzter Zeit habe ich mich relativ wenig mit bildender Kunst auseinandergesetzt, ich habe ja eineinhalb Jahre an meinem Buch geschrieben, und danach war es sehr schwer für mich, wieder in die bildende Kunst zurückzukehren. Ich hatte Aufträge meiner Galerie, die ich nicht ausführen konnte. Also habe ich wieder ganz von vorne begonnen, bei den Pünktchenbildern, und mich dadurch wieder eingearbeitet.

Ich habe während des Schreibprozesses einfach meine Gedanken aufgeschrieben, das Gleiche habe ich ja im Grunde auch in der optischen Kunst gemacht. Ich male intuitiv, füge Elemente hinzu, gebe eine Linse drüber usw. Das heißt, meine Werke stellen eigentlich eine Sammlung meiner Gedanken dar. Alles, was ich denke und fühle, wird

zusammengefügt, man könnte es auch eine Art von Tagebuch nennen. Aus diesem Grund nenne ich meine Linsenkästen auch häufig „Denkkästen“, sie sind Auseinandersetzungen mit meinen Gedanken und Überlegungen.

Mein Roman wurde – könnte man sagen – zu einer Art von Landschaftsbild, er sollte Stockhausen als Mensch zeigen und unsere gemeinsamen Erlebnisse beschreiben, also musste ich alles in der Literatur bildlich darstellen.

MGe

Man könnte also sagen, dass Ihr Buch eine „gegenständliche“ literarische Arbeit ist?

MB

Ja genau, in meiner Malerei habe ich so etwas nur einmal gemacht, in der Arbeit „No fighting on Christmas“, 1971. Diese Arbeit ist eine politische Kritik an Amerika, und aus diesem Grund habe ich mich für die Gegenständlichkeit entschieden.

MGe

Könnten Sie diese figurative Arbeit kurz beschreiben?

MB

In dieser einzigen gegenständlichen Arbeit habe ich 16 Bilder von unterschiedlichen Personen verwendet, die damals in New York Aktualität besessen haben. Aus deren Porträts habe ich dann durch Kombination je zwei und zwei gemischt. Im nächsten Schritt wurden die Kombinationen kombiniert usw., bis eine einzige Person entstand.

Diese Vermengung stellt sozusagen eine mögliche prophetische Vorhersage dar.

Das Ganze ist eigentlich ein Entwurf für eine Skulptur, die jedoch nicht ausgeführt wurde.

Zu erkennen ist eine Anwendung der „malerischen Konzeption“, es ist ein fixer Rahmen vorhanden – die dargestellten Porträts von aktuellen Personen, die durch Kombination miteinander verbunden werden, also aufeinander reagieren. Eine ganz ähnliche Auseinandersetzung ist in der Tuschezeichnung zu den „Needless Needles“ zu finden.

Am rechten Bilbrand ist die Kombinatorik der einzelnen Elemente genau aufgeschlüsselt. Formelhaft habe ich jede Handlung notiert, wie „Kamel + Polizist, Baseballspieler + Präsident Johnson“ usw. Das alles sind Elemente aus der amerikanischen Politik, oder des aktuellen Lebens in den USA.

In der Zeichnung sind unter dem Weihnachtsbaum alle einzelnen Bilder noch einmal in Form von Kristallen angeordnet. Das ganze Arrangement sollte unter einem

Weihnachtsbaum dekoriert werden, mit einer Atombombe, also unmissverständlich politisch, und dabei war für mich die Gegenständlichkeit das wichtigste Mittel.

MGe

Sie sind während Ihrer Ausstellung 1962 im Stedelijk Museum in Amsterdam erstmals mit der amerikanischen Pop-Art in Berührung gekommen, was war für Sie besonders wichtig?

MB

Mich beeindruckte vor allem Robert Rauschenbergs „Monogram“ und Jasper Johns „Flag“. Ich fand den ausgestopften Ziegenbock, der auf einem Ölgemälde steht und bemalt ist, in Verbindung mit einem Autoreifen überaus spannend. In der gleichen Ausstellung wurden Werke von Jimmy Leslie und Richard Stankiewicz gezeigt.

Den größten Eindruck aber hinterließ das Werk von Rauschenberg, vor allem der Gestus der Malerei. Ich begann mich für die Kunstwelt der USA zu interessieren, denn meine Idee war: *Wo diese Werke Kunst genannt werden, dort möchte ich hin!* Ich hatte in Europa immer Probleme mit der Anerkennung meiner Arbeit als Kunst, sie wurde als Bastelei oder Kunsthandwerk abgetan. Also sah ich eine neue Chance für meine Objekte in Amerika.

MGe

Stimmen Sie mit der Aussage im Saur Künstlerlexikon überein, wo zu lesen ist: „In ihren [Mary Bauermeisters] Arbeiten wird die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Pop Art, besonders Jim Dine sichtbar.“³³⁰

MB

Ich würde mich nicht auf einen speziellen Künstler festlegen, die amerikanische Pop-Art hat mich sicherlich beeinflusst, dass aber Jim Dine eine solche wichtige Funktion zukommt, kann ich nicht bestätigen, er war nur einer von vielen. Jasper Johns und Robert Rauschenberg waren auch persönlich wichtig für mich, uns verband eine Freundschaft. Künstlerisch habe ich lediglich die Gegenständlichkeit übernommen, ohne diese Kunstströmung wäre das Werk „No fighting on Christmas“ nicht denkbar.

³³⁰ Rohrschneider. 1993, S. 562.

Diese Konsumgesellschaft, die Persiflage der amerikanischen Gesellschaft, fand Stockhausen abstoßend, ich hingegen fand sie überaus spannend.

MGe

Bei Ihren Pünktchenbildern entstehen auch Assoziationen zu Jackson Pollocks „Drip Painting“.

MB

Das stimmt, der Hintergrund ist sehr ähnlich gestaltet. Aber ich habe in einem weiteren Schritt auf diese zufällige Struktur eine sehr bewusste Anordnung gelegt. Diese absichtliche Setzung der zweiten Schicht ist eine konstruierte Bearbeitung. Die Bilder bestehen also aus Farbflecken, die aber durch einen weiteren Arbeitsschritt eine konstruierte Form bekommen. Für mich war nicht der Gestus des Malens wichtig – wie bei den abstrakten Expressionisten –, sondern ich blieb immer in einem kalkulierten und komponierten Bereich. Mein Ziel war es nicht, mein Temperament in die Malerei zu übersetzen, mich als Person in den Mittelpunkt zu stellen, oder meinen Körper.

In meinem gesamten künstlerischen Werk war es wichtig, in Schichten oder mehreren Arbeitsschritten zu arbeiten, und umso mehr Schichten aufeinander liegen, desto statistischer wird die Arbeit. Besonders deutlich ist diese Vorgehensweise in meinen Wabenbildern zu sehen, die ja Schicht für Schicht aufgebaut wurden, genau wie Bienen in der Natur.

MGe

Wie entwickeln sich Ihre Werkphasen und -Gruppen?

MB

Meine künstlerische Arbeit beginnt zeichnerisch-flächig, daraus entwickeln sich die Wabenbilder, die Steinbilder und die Strohhalmbilder. Ich ging also von der strengen Zweidimensionalität weiter und integrierte künstliche oder natürliche Stoffe, meine Bilder entwickelten sich also in Richtung einer Reliefstruktur, aber es bleibt noch alles auf einer Bildfläche verhaftet.

Als sich die eigentlichen Arbeiten über den Bildrand hinausbewegen, auf die Wand oder über mehrere Bildflächen, beginnt die Auseinandersetzung mit dem Raum.

Es ging noch weiter, indem die Bildträger gekippt oder geklappt wurden. Die Werke wurden immer räumlicher, die Bildgründe werden gekippt und breiten sich in den Raum aus. Es entstehen die Linsenkästen, die zuerst liegen, dann aber an die Wand montiert

werden. In Amerika habe ich dann zum ersten Mal frei stehende Skulpturen gemacht, wie „Howevercall“ (Abb.). Es entstehen Werke wie die „Music Box“ oder „Jippie“. In den frühen 60er Jahren habe ich begonnen, Wörter in meine bildende Kunst zu integrieren. Das war für die Linsenkästen besonders wichtig, ich nenne sie deshalb auch Denkkästen, weil ich in ihnen alles aufgenommen habe, was ich geschrieben oder gedacht habe, fast tagebuchartig.

Zurück in Europa beschäftigte ich mich mit „Kunst am Bau“ in den 1970ern und mit den Gärten in den 1980er Jahren.

MGe

Sie haben in den 1960er Jahren mit Phosphorbildern experimentiert. Was war dabei besonders wichtig?

MB

In diesen Experimenten war es vor allem wichtig, einen zeitlichen Ablauf in die bildende Kunst zu übertragen. 1963 habe ich diese Werke zum ersten Mal ausgestellt, in der Galerie Parnass in Wuppertal. Die Bilder in dieser Ausstellung hingen in einem dunklen Kabinett, Lampen gingen langsam an und aus, während unterschiedliche Farben sichtbar wurden.

Ich habe hier also einen Zeitprozess, der eigentlich aus der Musik kommt, in ein statisches Bild gebracht. Somit wurde auch Veränderung, man könnte auch sagen Bewegung, in das Bild gebracht.

Feminismus

MGe

Welche Stellung hatten Sie – als eine der wenigen Frauen – in der männerdominierten Kunstlandschaft, vor allem in der Prä-Fluxus-Bewegung in Deutschland?

MB

Als Organisatorin war ich sehr wichtig für die Kölner Kunst- und Musikgesellschaft. Aber als Künstlerin wurde ich in den 60er Jahren nur wenig wahrgenommen. In einem Interview meint Heinz-Klaus Metzger, dass er zwar wahrgenommen hätte, dass ich

künstlerisch tätig war, aber erst 40 Jahre später, als meine Werke im Museum Ludwig ausgestellt wurden, wirklich auf meine Kunst aufmerksam wurde.³³¹

Ich denke von den Künstlern wurden meine künstlerischen Fähigkeiten unterschätzt, aber meine organisatorischen Qualitäten waren anerkannt. Außerdem bin ich der Meinung, dass die Kunstgeschichte zu jener Zeit Frauen noch nicht ausreichend wahrnahm, vor allem in Europa.

Aber bei jedem Konzert im Atelier in der Lintgasse wurde bildende Kunst ausgestellt, das heißt, es gab immer Konzerte, Aufführungen, gemeinsam mit Ausstellungen, es wurden auch Partituren gezeigt. In diesem Rahmen wurden natürlich auch meine Werke präsentiert.

MGe

Gibt es in Ihrer Arbeit eine Auseinandersetzung mit Feminismus?

MB

Nur bedingt, ich habe nur ein einziges feministisches Werk geschaffen, *Botticelli*. Dabei habe ich Botticelli-Frauen in Motorrad- und Baseball-Kleidung dargestellt.

Ich habe aber sehr häufig mit weiblich konnotierten Stoffen gearbeitet, und das wurde später als Frauenkunst ausgelegt. Wie schon erwähnt, hatte ich vor allem in Europa Probleme, dass meine Arbeit nicht als Kunst anerkannt wurde.

Am Feminismus hat mich jedoch die Männerfeindlichkeit gestört. Ich wollte generell kein Mitglied einer Bewegung sein, die sich gegen etwas stellt. Ich definiere mich nicht durch eine Gegenpositionierung, sondern *wofür* ich bin, und das war im Feminismus nicht der Fall. Es soll – meiner Meinung nach – kein Gegenpol zum Patriarchat geschaffen werden.

Die amerikanischen Feministinnen der *Female Revolution* stützten sich vor allem auf eine starke Körperbezogenheit, die ich in meiner Kunst nicht verfolgte.

Ich arbeite aber weiterhin mit dem Thema Weiblichkeit. Ich war 2007 mit einem Werk in der Ausstellung „Wack! Art and the Feminist Revolution“ im Museum of Contemporary Art in Los Angeles vertreten, bei der 150 Künstlerinnen ausgestellt

³³¹ Interview siehe: Zu Mary Bauermeister. Videointerview von Gregor Zootzky und Kerstin Skrobanek mit Heinz Klaus Metzger, 16. 12. 2007, Berlin

wurden. Im April wird es eine Ausstellung im Frauenmuseum in Bonn geben. Diese Ausstellung wird auch eine erste große Retrospektive werden.³³²

³³² Es hätte im Wilhelm-Hack-Museum schon eine Retrospektive gezeigt werden sollen, die sich jedoch schließlich nur mit einer Schaffensperiode von ca. 10 Jahren auseinandersetzte – den Linsenkästen.

Abstract: Deutsch

Die serielle Kompositionstechnik wurde von Karlheinz Stockhausen innerhalb der avantgardistischen Musik ab den 1950er Jahren angewendet und weitergeführt. Als er die Künstlerin Mary Bauermeister 1960 in Köln bei einer Veranstaltung für zeitgenössische Kunst und Musik in deren Atelier kennenlernte, sollten sich ihre künstlerischen Wege längere Zeit nicht mehr trennen.

Als Mary Bauermeister 1961 an einem „internationalen Ferienkurs für Neue Musik“ teilnahm, der von Karlheinz Stockhausen geleitet wurde, entwickelte die Künstlerin eine Technik, mit deren Hilfe sie die serielle Kompositionstechnik auf die bildende Kunst übertragen konnte. Sie arbeitete mit dem Planungsverfahren von Musik und setzte es innerhalb der bildenden Kunst um. Mary Bauermeister gab dieser Technik den Namen „malerische Konzeption“ – daraus entstanden Einzelprojekte, aber auch Gemeinschaftsarbeiten mit ihrem späteren Ehemann Karlheinz Stockhausen. Fast zeitgleich fanden sich in den Werken von Stockhausen und Bauermeister Einflüsse des alltäglichen Lebens, genauso wie die Verwendung von Aleatorik. Diese Erweiterung könnte für den streng strukturalistisch arbeitenden Stockhausen als eine Einbeziehung von Mary Bauermeisters offener Arbeitsweise gesehen werden. Auf der anderen Seite begann die Künstlerin zu jener Zeit, ihre Arbeiten genau durchzuplanen, zu komponieren.

Es stellen sich jedoch auch Fragen, ob serielle Techniken und Aleatorik sich überhaupt entsprechen können bzw. ob diese beiden Begriffe, im Eigentlichen etwas völlig Gegenteiliges darstellen?

„Die Musik wurde befreit von Gebilden wie Motiven und Themen. Zum Einheit stiftenden Prinzip emanzipierte sich das Verhältnis der Klänge, die nicht mehr als Tonhöhe, sondern kompakter als eine Zusammensetzung aus Höhe, Dauer, Intensität und Farbe verstanden wurden.“³³³

In einem Text für eine gemeinsame Ausstellung in Amsterdam befasste sich Karlheinz Stockhausen mit Mary Bauermeisters Verhältnissystemen und bediente sich dabei einer musikwissenschaftlichen Sprache. Er betonte dadurch den engen Zusammenhang von Mary Bauermeisters Werken ab 1961 mit musik-avantgardistischen Techniken.

³³³ Dibelius 1985, S. 46.

Wie genau verschränkte sie Musik und bildende Kunst? Welchen Einfluss kann dabei Karlheinz Stockhausen eingeräumt werden und inwiefern kann von multimedialen Einflüssen gesprochen werden?

Mary Bauermeister war tief eingebunden in den Bereich der zeitgenössischen Musik – Köln war damals eines der Zentren für zeitgenössische Musik in Europa –, und sie brachte KünstlerInnen aus unterschiedlichsten Bereichen zusammen. Nam June Paik veranstaltete in ihrem Atelier seine frühen Aktionen, John Cage und David Tudor präsentierten ihre Werke, genauso wie Hans G Helms, Wolf Vostell oder Christo. Weil diese Gruppe später den Namen „Fluxus“ erhalten sollte, kann bei den Veranstaltungen von Mary Bauermeisters Atelier von einer Prä-Fluxus-Gesellschaft gesprochen werden.

Wie können Mary Bauermeisters Werke ab 1961 innerhalb der Kunst positioniert werden? Wo können ihre künstlerischen Vorbilder und Einflüsse festgemacht werden? Einerseits zeigte sich eine Auseinandersetzung mit dem Bauhaus, Marcel Duchamps Ready-mades bis hin zur amerikanischen Pop-Art, doch auch im Bereich der Literatur können wichtige Ansätze gefunden werden, ebenso wie im Theater bzw. der frühen Performance.

Abstract: English

The technique of serial composition was used and developed further from the 1950s onward in avant-garde music by Karlheinz Stockhausen. When the composer met the artist Mary Bauermeister in her studio, at the occasion of a contemporary art and music event, in Cologne in the 1960s, their artistic paths should not diverge for a long period of time.

When in 1961 Mary Bauermeister took part in an international Ferienkurs für Neue Musik that was led by Stockhausen, she developed a technique for transferring serial composition to the visual arts. She worked with the compositional strategy of process planning and effectively used it in works of visual art. Bauermeister called her technique “malerische Konzeption” (painterly concept) – resulting in both individual projects and collaborations with her later husband Stockhausen. Almost simultaneously, the influence of everyday life and the use of aleatorics were found in the works by Karlheinz Stockhausen and Mary Bauermeister at that time. This expansion of the repertoire of the strict structuralist Stockhausen could be seen as the result of the adoption of Bauermeister’s more open working method. But at the same time Mary Bauermeister began to plan her works more carefully – to compose them.

However, the general question of whether serial techniques and aleatorics, which in fact are terms of opposite signification, can actually correspond with each other is still very much unsettled.

Music was liberated from elements like motifs and themes. The relationship between sounds emancipated itself to become a unifying principle, no longer understood as pitch level but – more consolidated – as combination of pitch, frequency, intensity and color.

In a text for a joint exhibition in Amsterdam, Karlheinz Stockhausen was concerned with Mary Bauermeister’s systems of relationships. By drawing on musicological terminology, he emphasized the close association of Bauermeister’s works from 1961 onward with techniques of avant-garde music.

But how did she connect music and visual art? What was the impact of Karlheinz Stockhausen on her work and to what extent can we talk about multi-media influences?

Mary Bauermeister was deeply involved in the field of contemporary music – Cologne was a European center of contemporary music at that time – and she brought together artists from various disciplines. Nam June Paik did his early performances in her studio, John Cage and

David Tudor presented their works there, as did Hans G. Helms, Wolf Vostell and Christo. Due to the fact that this group of artists was later referred to as Fluxus one might see the events in Mary Bauermeister's studio as activities of a pre-Fluxus society.

How can Bauermeister's works from 1961 onward be located in artistic movements? What and who were the influences and role models that shaped her work? On the one hand, there is evidence of her preoccupation with Bauhaus principles, Marcel Duchamp's ready-mades and the American Pop Art movement, but, on the other hand, important approaches from the fields of literature, theater and early performance art are relevant as well.

Curriculum Vitae

Michaela Geboltsberger

Geboren am: 14.12.1985
E-Mail: michi.geboltsberger@gmx.at

Ausbildung

2005-2012	Studium für mittlere, neuere und neueste Kunstgeschichte in Wien
2000-2005	Höhere Bundeslehranstalt für künstlerische Gestaltung in Linz, Abschluss mit Reife- und Diplomprüfung

Tätigkeiten

seit 2012	VIENNAFAIR The New Contemporary
2011	im Kinsky, Kunst Auktionen GmbH

Praktika

2011	Redaktion, springern Hefte für Gegenwartskunst
2010	Atelier-Praktikum bei Esther Stocker
2010	artmark galerie
2010	Redaktion, sound:frame Festival (festival for audiovisual expressions)