



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spielräume des Zufalls. Verfahren der nichtintentionalen Werkgenese“

verfasst von

Stefanie Maria Post

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015.

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte

“Ich habe mich nicht bemüht,
sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur
Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine
Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“¹

1 https://hopla.univie.ac.at/Infoblatt_Hochschulschriften.pdf, 07.02.2015.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Avantgarden der nichtintentionalen Werkgenese vor Cage.....	9
2.1 Futurismus.....	9
2.1.1. Ton im Bild.....	11
2.1.2. Sprache im Bild.....	12
2.1.3. Musik des Futurismus.....	16
2.1.4. Bruitismus - L'Arte dei rumori.....	17
2.2.1. Poème Simultané.....	22
2.2.2. Entdeckung des Zufalls.....	24
2.2.3. Verfahren der nichtintentionalen Werkgenese.....	25
2.2.3.1. Tzara.....	25
2.2.3.2. André Masson.....	26
2.2.3.3. Max Ernst.....	27
2.2.3.4. Janco, Schwitters, Richter.....	27
2.2.4. Begriff der Synchronizität von C.G. Jung.....	28
2.3. Not wanting to say anything about Duchamp.....	32
2.3.1. Ready-mades.....	32
2.3.2. 3 Stopages étalon.....	35
2.3.3. Eratum Musical.....	38
2.4. Surrealismus.....	40
2.4.1. Écriture Automatique.....	41
2.4.2. Surrealismus im Alltag.....	43
2.4.3. Cadavre Exquis.....	44
2.4.4. Frottage.....	45
2.4.5. Monotypie.....	46
3. John Cage.....	48
3.1. Cages Vorbilder und Lehrer.....	48
3.1.1. Erik Satie.....	48
3.1.2. Arnold Schönberg.....	50
3.1.3. Oskar Fischinger.....	51
3.1.4. Marcel Duchamp.....	51
3.1.5. Mark Tobey.....	52
3.1.6. Gita Sarabhai.....	53
3.2. Zen.....	54
3.3. Nichtintentionale Verfahren.....	57
3.3.1. Prepared Piano.....	57
3.3.2. I Ging.....	58
3.3.2.1. Concerto for prepared Piano.....	58
3.3.2.2. Music of Changes.....	59
3.3.2.3. Imaginary Landscapes.....	60
3.3.3. Unbestimmtheit.....	62
3.3.3.1. Music for Piano.....	62
3.3.3.2. Etudes Australis.....	62
3.3.3.3. Living Room Music.....	63
3.3.3.4. Fontana Mix.....	64
3.3.3.5. Etcetera.....	65

3.4. 'Theatrales' Schaffen von Cage.....	65
3.4.1. Untitled Event.....	65
3.4.2. Water Music.....	68
3.4.3. Water Walk for Solo Television Performer.....	68
3.4.4. 4'33.....	68
3.5. Arbeit für das Publikum.....	69
3.5.1. 4'33.....	69
3.5.2. Musicircus.....	69
3.5.3. Wahrnehmung.....	71
4. Yoko Ono "A dream you dream alone is only a dream. A dream you dream together is reality.".....	73
4.1. Lightning Piece.....	73
4.2. Smoke Painting.....	75
4.3. An Evening of Contemporary Japanese Music and Poetry.....	77
4.4. Self Portrait/A Box of Smile.....	77
4.5. Painting to be stepped on.....	78
4.6. Earth Piece, Water Piece.....	79
4.7. Voice Piece for Soprano.....	81
4.8. Tape Piece.....	82
4.9. Cut Piece.....	83
5. Theorie.....	86
5.1. Friedrich Balke und die Aleatorik in der französischen Philosophie.....	86
5.2. Zufall und Notwendigkeit in der Kunst.....	90
5.3. Kontingenz als 'Drittes' zwischen Zufall und Notwendigkeit.....	91
5.4. Das Spiel als Emergenz des Zufalls.....	95
6. Schlussbetrachtung.....	100
7. Literaturverzeichnis.....	104
8. Abbildungsverzeichnis.....	108
9. Lebenslauf.....	109
10. Abstract.....	109

“Wir Menschen sind stets mehr unsere Zufälle als unsere Wahl.”²
Odo Marquard, Apologie des Zufälligen, Philosophische Studien

“Wirk nicht voraus,
sende nicht aus,
steh
herein:

durchgründet vom Nichts,
ledig allen
Gebets,
feinfügig, nach
der Vor-Schrift,
unüberholbar,

nehm ich dich auf,
statt aller
Ruhe.”³

Paul Celan, Lichtzwang

² Marquard, Odo, *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart: Reclam 1987, S.7.

³ Paul Celan, *Lichtzwang*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 107.

1. Einleitung

In folgender Arbeit soll die nichtintentionale Werkgenese ergründet werden, also der Entstehungsprozess eines Werkes, bei dem die kunstschaftende Person in gewissen Bereichen bewusst versucht, das eigene Handeln zu minimieren. Statt dessen tritt oft der Zufall in schaffender Form in Erscheinung. Träger des Zufalls kann dabei das Unbewusste, die Natur oder das Publikum sein. In einem solchen Prozess treten aber auch Begleitumstände eines Werkes stärker in den Vordergrund, etwa der Ausstellungs- oder Entstehungsort. Oft müssen die Resultate einer solchen nichtintentionalen Werkgenese erst entziffert werden, ihre Bedeutung als Kunstwerk wird oft erst in der Rezeption sichtbar.

Denkt man an die Arbeit mit dem Zufall, taucht schnell der Name des Komponisten John Cage auf, dessen Biographen gerne suggerieren, dass Cage nicht nur auf dem Feld der Musik ein Erneuerer war, sondern auch in der Malerei, der Philosophie und im Theater.

Ausgehend von dieser Skepsis versucht diese Arbeit, wichtige Schritte der nichtintentionalen Werkgenese vor John Cage herauszuarbeiten.

Als weitere berühmte Vertreter der Arbeit mit dem Zufall gelten die Dadaisten. Im zwanglosen Umfeld des Nonsens wurde der Zufall als ästhetische Praxis 'entdeckt'.

Diese Arbeit versucht, darauf hinzuweisen, dass die oft geschmähten, weil an den italienischen Faschismus anbietenden Futuristen viele ästhetische Ausdrucksformen, die später im Dadaismus eingesetzt wurden, bereits vorausnahmen. Die Technik der Collage, die Auflösung der Syntax, der Versuch, akustische und visuelle Eindrücke gleichzeitig zu vermitteln, und schließlich die Auseinandersetzung mit Lärm sollen an dieser Stelle genannt werden. Erst durch diese bereits von den Futuristen angewandten Techniken konnten sich die Dadaisten ein zwangloses Umfeld schaffen, innerhalb dessen die Entdeckung des Zufalls möglich wurde.

Die Surrealisten verhandelten den Zufall schließlich im Unbewussten, einem geheimnisvollen Bereich der Psyche, in das sie mittels verschiedener Techniken versuchten, vorzudringen. Dort fanden sie symbolhafte Bilder vor, die sich der Zuordnung eines eindeutigen Sinnes verwehrt. C.G. Jung versuchte das Kausalitätsprinzip mit seinem Begriff der Synchronizität zu erweitern, um die Zusammenhänge dieser Bilder deuten zu können.

Ein weiterer Vertreter, der sich in besonders intensiver Form um den Zufall bemühte, ist Marcel Duchamp, der mit den 'Trois stoppages étalon' ein wichtiges Werk für die Arbeit mit dem Zufall schaffte. Cage lernte Duchamp im Rahmen eines Aufenthaltes in New York kennen. Kurz soll auch

die Arbeit des Komponisten Erik Satie genannt werden, den Cage nie treffen sollte, dessen Werk er aber intensiv studierte.

Auch die Rolle der Spiritualität in Cages Schaffen soll erläutert werden, da sie einen wichtigen Schritt für die Arbeit mit dem Zufall darstellt. Die Aufgabe des eigenen 'Egos' und das Verschleiern der eigenen Handschrift sind wichtige Motivationen für den Einsatz von Zufallsverfahren.

Schließlich sollen einige Werke Cages näher beleuchtet werden, um verschiedene Techniken der Arbeit mit dem Zufall und die von ihm eingesetzte 'Unbestimmtheit' zu zeigen.

Als weitere Vertreterin des Fluxus wird anschließend auf Yoko Ono eingegangen, welche die Nichtintentionalität in ihrem Werk auf eine radikale Weise zum Ausdruck brachte. Ono bezieht das Publikum in die Vollendung ihrer Werke mit ein. Ohne die aktive Teilnahme des Publikums ist Onos Werks nicht denkbar. Die Radikalität zeigt sich aber auch auf eine andere Weise: Als eine der bekanntesten Künstlerinnen des Fluxus geht sie so weit, ihren eigenen Körper dem Zufall durch die Hand des Publikums auszusetzen.

Abschließend soll der Begriff der Kontingenz erläutert werden. Anhand von Deleuzes Philosophie zeigt sich, dass der Zufall am Beginn des Denkens steht. Da der Zufall bei Deleuze einem 'Außen' angehört, kann er über das Denken hereinbrechen und dieses dadurch an Orte bringen, die davor nicht denkbar waren.

Dieter Mersch erklärt schließlich die Kontingenz als ein Drittes zwischen Zufall und Notwendigkeit. Diese besondere Position verdeutlicht er auch am Spiel, das ebenso wie der Begriff der Kontingenz, eine Mitellstellung zwischen Zufall und Notwendigkeit einnimmt.

2. Avantgarden der nichtintentionalen Werkgenese vor Cage

2.1 Futurismus

Die Künstler des Futurismus benutzen viele ästhetische Verfahren, welche später von den Dadaisten übernommen wurden. Sie interessierten sich für die Dynamik des täglichen Lebens und versuchten, diese in ihrer Kunst auszudrücken.

Der Futurismus wird deshalb von Norbert Schneider als eine "besondere Variante der Lebensreformbewegung"⁴ beschrieben und auf die Zeit zwischen 1909 und 1918 datiert. Die Reformbewegungen stellten um die Jahrhundertwende und in den Jahrzehnten danach besonders in Deutschland und der Schweiz oft Ausdruck einer Sehnsucht nach einem 'Naturzustand' dar. Grundlage waren oft Fragen nach der menschlichen Existenz und wie diese sich in einer veränderten, industrialisierten Welt behaupten könne.

Die Futuristen beantworteten diese Frage mit einem Enthusiasmus für den Fortschritt, für die Technik und der Ablehnung traditioneller Kulturgüter. Neben einer ästhetischen Programmatik beinhaltete der Futurismus auch eine politische Ideologie, die sich am Faschismus orientierte. Bis in die 1920er Jahre konnte er sich als avantgardistische Bewegung halten, "je mehr er sich aber dem Faschismus Mussolinis andiente, desto mehr verlor er seine künstlerische 'Autonomie' und Radikalität; er zog sich dann immer mehr in eine ästhetisierende Praxis zurück."⁵

Das erste futuristische Manifest wurde am 20. Februar 1909 in Le Figaro veröffentlicht, vom Gründer der Bewegung Filippo Tommaso Marinetti.

“1. Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.

2. Mut, Kühnheit und Auflehnung werden die Wesenselemente unserer Dichtung sein.

3. Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.

4. Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.

5. Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält, dessen Idealachse die Erde durchquert, die selbst auf ihrer Bahn dahinjagt.

6. Der Dichter muß sich glühend, glanzvoll und freigiebig verschwenden, um die leidenschaftliche

⁴ Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art. Köln: Böhlau 2014 S. 319.

⁵ Ebenda, zitiert Luciano de Maria, S. 319f.

Inbrunst der Urelemente zu vermehren.

7. Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muß aufgefasst werden als ein heftiger Angriff auf die unbekannten Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor den Menschen zu beugen.

8. Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.

9. Wir wollen Krieg verherrlichen - diese einzige Hygiene der Welt - den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt und die Verachtung des Weibes.

10. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.

11. Wir werden die großen Menschenmengen besingen, welche die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolution in den modernen Hauptstädten; besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge."⁶

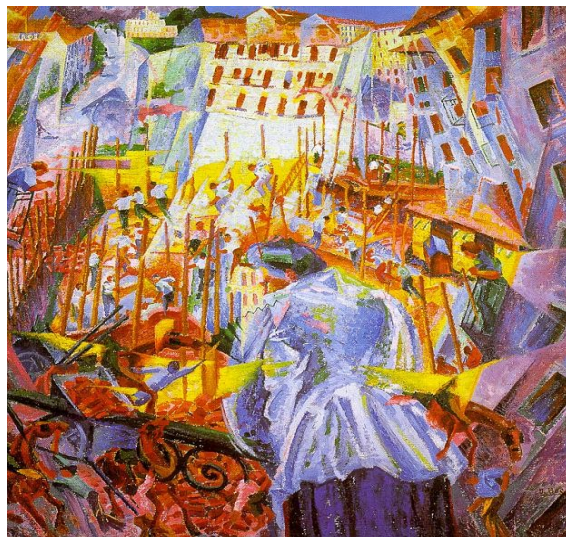
In diesem ersten Manifest zeigt sich sowohl die Faszination für Technik, als auch eine Ästhetisierung von Maschinen und die ihnen innewohnende Kraft, mit der die Geschwindigkeit der Produktion und somit des Lebens gesteigert werden konnte. Die ausgedrückte leidenschaftliche Aggressivität ist gleichzeitig Zeichen für Mut und Männlichkeit, sowie für Zerstörung als Ausdruck eines Fortschrittsdenken. Ebenfalls deutlich wird die Kriegsverherrlichung Marinettis, ein Hang zur Destruktion und eine deutlich zum Ausdruck gebrachte Misogynie.⁷

Der technische Fortschritt und die Kraft der Maschinen, die sich auch zur Destruktion fähig zeigen, werden im Manifest mit beinahe poetischen Metaphern beschrieben.

6 Apollonio, Umbro (Hg.), Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln: DuMont 1972, S. 33f.

7 Norbert Schneider verweist in diesem Zusammenhang auf die Arbeit von Elisabeth Dickmann, "Die italienische Frauenbewegung im 19. Jahrhundert", welche die erstarkende Emanzipationsbewegung des italienischen Feminismus um die Jahrhundertwende thematisiert.

Norbert Schneider zeigt in seinem Kompendium 'Theorien moderner Kunst' auf, dass die Zerstörungswut sich nicht nur gegen die traditionellen Kultureinrichtungen wie Museen und Bibliotheken wendet, sondern auch gegen die traditionellen Formen künstlerischen Ausdrucks. Die Destruktion stellt dabei nicht nur ein Mittel dar, sondern auch einen künstlerischen Modus. Das futuristische Manifest stellt mit seinem ästhetischen Programm eine Reaktion auf eine Lücke dar, nämlich diejenige, technischen Veränderungen des Alltags zur Zeit der Jahrhundertwende auch auf kultureller Ebene zu manifestieren. Die zunehmende Geschwindigkeit und Automatisierung waren Phänomene, die sich durch die Durchdringung des Alltags von Maschinen verstärkten. Damit einher ging eine Veränderung der Wahrnehmung. Die Futuristen versuchten, für diese Veränderungen zu sensibilisieren und auch auf künstlerischer Ebene einen Ausdruck zu finden. Deshalb wurde die Geschwindigkeit und 'Dynamik' des Lebens bewusst als Stilmittel verwendet. Marinettis Manifest ist ein Aufruf, die Veränderung durch die Technik wahrzunehmen und ihre ästhetischen Züge in die Kunst zu integrieren.



(Abbildung 1.) Umberto Boccioni, 'Der Lärm der Straße dringt ins Haus'⁸ (La strada entra nella casa, 1922)

2.1.1. Ton im Bild

Die technischen Geräte beeindruckten nicht nur durch ihre Größe und Geschwindigkeit, sondern auch durch eine Vielzahl an neuen Geräuschen. Ein Beispiel, das diese Geräusche auf visueller Ebene ins Bild zu integrieren versucht, ist Umberto Boccionis 'Der Lärm der Straße dringt ins Haus'. Boccioni versucht über das Bild, beinahe synästhetische Erfahrungen zu evozieren, wenn mit visuellen Mitteln akustische Eindrücke widergespiegelt werden.

⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/La_strada_entra_nella_casa#mediaviewer/File:Umberto_Boccioni_-_A_strada_entra_nella_casa.jpg, 22.02.2015.

Die gleichzeitig ablaufenden kleinen Aktionen im Hintergrund überlagern sich durch die Vielzahl der Eindrücke gegenseitig und scheinen beim Betrachten aus dem Bild hüpfen zu wollen. Die visuell gezeigten Aktionen erzeugen eine Ahnung der simultan stattfindenden akustischen Reize. Diese vermischen sich unhörbar zu einem komplexen Geräuschteppich – der Lärm der Straße dringt ins Haus.

Neben der Dynamik, die Boccioni durch die kippende Perspektive und das geschäftige Treiben zu zeigen versucht, ist die ebenfalls gezeigte Simultaneität, also das zeitgleiche Aufeinandertreffen verschiedener Handlungen, ein zweiter wichtiger Punkt der futuristischen Programmatik. Die Gleichzeitigkeit, mit der verschiedenste Reize auf Betrachtende einströmen zu scheinen, ist aus dem Leben gegriffen.

Die Unmittelbarkeit, mit der die Futuristen ihre Inhalte vermittelten, wird im Titel eines 1914 geschriebenen Aufsatzes von Boccioni klar: „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“⁹.

Dieser zum Leitspruch gewordene Titel betont den Dynamismus, der laut Boccioni in unzähligen Erscheinungsformen Grundlage und Prinzip des täglichen Lebens ist, und durch die futuristischen Werke auch Eingang in die Kunst finden soll. Grundlage für diese künstlerische Aufgabe, den Dynamismus bildnerisch umzusetzen, ist die bereits angesprochene Simultaneität: Zeit und Raum sollen gleichermaßen und vor allem gleichzeitig hervorgehoben werden. In die bildnerische und zweidimensionale Darstellungsweise soll eine zeitliche Komponente integriert werden.¹⁰

„Simultaneität ist für uns die lyrische Exaltation, die bildnerische Sichtbarmachung eines neuen Absolutum: der Geschwindigkeit; eines neuen, herrlichen Schauspiels: des modernen Lebens; eines neuen Fiebers: der wissenschaftlichen Entdeckung [...] Simultaneität ist der Zustand, in dem die verschiedenen Elemente, die den Dynamismus bilden, in Erscheinung treten. Sie ist also das Ergebnis jener großen Ursache, des universellen Dynamismus. Sie ist der lyrische Ausdruck der modernen Lebensauffassung, die auf Schnelligkeit und Gleichzeitigkeit von Wissen und Mitteilung beruht.“¹¹

2.1.2. Sprache im Bild

Ein weiteres Beispiel, in welchem eine derartige Simultaneität zu finden ist, wäre Carlo Carràs 'Manifestazione intervenista', eine Collage von 1914.

9 Vgl. Boccioni, Umberto, „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“, in Apollonio, Umbro (Hg.), Der Futurismus, S229-232.

10 Vgl. Ebenda.

11 Ebenda, S. 230.



(Abbildung 2.) Carlo Carrà, 'Manifestazione intervenista', 1914.¹²

Collagenartig sind Wortfetzen kreisförmig um ein Zentrum ausgerichtet und vermitteln Dynamik und Simultaneität durch die Vielfalt an Typografien. Die teilweise unlesbaren Schnipsel ergeben ihren Sinn erst durch ihr gleichzeitiges Auftreten: Wie ein Stimmengewirr auf eine Versammlung verbinden sich Wort- und Bildelemente zum Gesamteindruck eines belebten Geschehens.

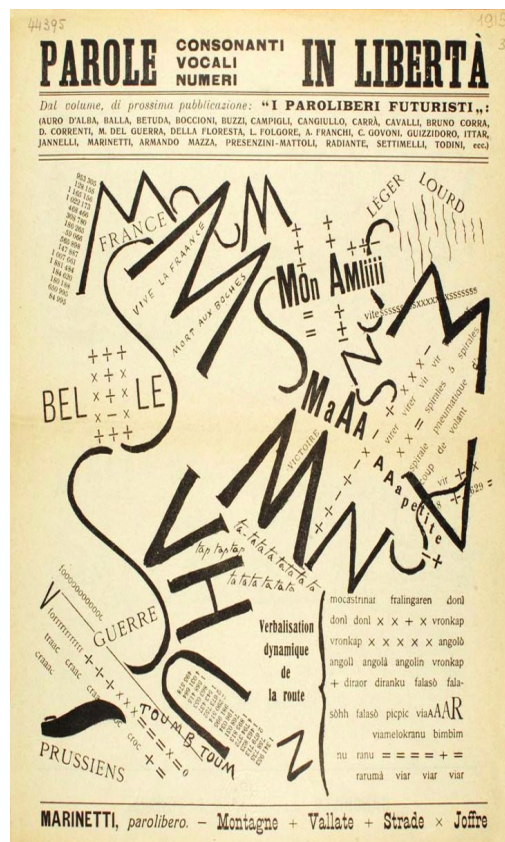
Die Form der Anordnung erinnert an die Speichen eines Rades, Metapher für Fortschritt aber auch symbolistische Annäherung an den Faschismus. Eine weitere Assoziation zur Formation der Lettern ist der eines Klangtrichters, der Stimmen auf Demonstrationen akustisch verstärkt.¹³

Die Arbeit ist nicht nur wegen der visuellen Gestaltung eines akustischen Sujets spannend, sondern auch, weil sie typographische Lettern lautmalerisch inszeniert und aus dem Zusammenhang gerissen präsentiert. Das wiederum knüpft an ein weiteres Thema der Futuristen an: die phantasievolle Verwendung von Typographie zur Zerstörung der Syntax.

¹² <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-5889.html>, 22.01.2015.

¹³ Vgl. Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst.

F.T. Marinetti schreibt 1912 das “Technischen Manifest der futuristischen Literatur”¹⁴ um einen weiteren Programmpunkt der Bewegung festzuhalten. Es geht ihm darum „die Worte zu befreien, sie aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus zu ziehen“¹⁵. Er empfiehlt die Verwendung von “immer ausgedehnten Analogien”¹⁶ und fordert, Größen wie Lärm, Geruch und Gewicht in die Literatur einzuführen. Da Worte ohnehin vom Menschen erfunden und Ausdruck eines nicht kausalen Verhältnisses zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem seien, könne man Worte doch auch entgegen festgesetzter Regeln verwenden. Dem Dichter sollte es ohnehin nicht darum gehen, verstanden zu werden, er solle sich besser darauf konzentrieren, „alle Vibrationen seines Ichs wiederzugeben.“¹⁷



(Abbildung 3.) F.T. Marinetti, 'Après la Marne, Joffre visita le front en auto', 1915¹⁸

Die typographische Collage zeigt Marinettis Vorstellung davon, wie man Worte abseits ihres

14 Marinetti, F.T., “Technisches Manifest der futuristischen Literatur”, in Apollonio, Umbro (Hg.), Der Futurismus, S.74-81.

15 Ebenda, S.74.

16 Ebenda, S.75

17 Marinetti, F.T., “Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie-Befreite Worte – Die futuristische Sensibilität“, in Apollonio, Umbro (Hg.), Der Futurismus, S. 119-130, hier S.123. Der Aufsatz stellt einen 'Appendix' zum “Technischen Manifest der Futuristischen Literatur” dar, in welchem Marinette einzelne Positionen abseits des Manifestcharakters genauer ausführt.

18 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/10/Marinetti-Motagne.jpg>, 22.02.1015.

herkömmlichen Gebrauches verwenden, und gleichzeitig die Dinge richtiger und besser ausdrücken könne.

“Die Materie wurde immer von einem zerstreuten, kalten, zu sehr mit sich selbst beschäftigten *Ich* betrachtet, das voll von Vorurteilen, Weisheit und menschlicher Besessenheit war.”¹⁹

Der seherische Dichter, der es wagt, sich von der Syntax zu befreien, könne nach Marinetti “die Materie”²⁰ also nicht nur besser wahrnehmen, sondern auch besser darstellen, um so die Menschen in “Erstaunen zu versetzen.”²¹

Marinettis Suche außerhalb des logischen Zusammenhanges ist hiermit ein Punkt, der herauszuheben ist. Die Ablehnung von tradierten Formen und determinierten Zusammenhängen zugunsten der Suche nach andersartigen Verbindungen sind Motive, die im Zusammenhang der nichtintentionalen Werkgenese regelmäßig anzutreffen sind. Ebenfalls wichtig ist die Suche nach einer Wahrnehmung ohne Vorurteile. In weiterer Folge wird auch die Aufgabe des Künstlers und die Rolle gegenüber dem Publikum thematisiert und neu beantwortet.

In den vorgestellten Beispielen treffen aber noch mehr Phänomene aufeinander, die für die Frage nach einer Geschichte der nichtintentionalen Werkgenese relevant sind.

Erstens findet in den futuristischen Bildbeispielen die Andeutung von einem Verschwimmen der Genregrenzen statt: Mit bildnerischen Mitteln akustische Phänomene darzustellen, führt zu einer Annäherung zwischen zwei Kunstrichtungen, die traditionellerweise nicht zusammen gedacht werden. Bei einer solchen Annäherung ergeben sich für beide Seiten neue Eindrücke, Zusammenhänge werden neu gedacht. Die bildnerische bzw. typographisch/literarische Seite, die in ihren Ausdrucksformen auf einen zweidimensionalen Rahmen beschränkt ist, thematisiert akustische Phänomene. Dadurch öffnet sich eine Verbindung zu einer zeitlichen Dimension. Die akustische Seite, die von ihrer Performanz lebt und dadurch ephemere ist, erfährt den Versuch einer Fixierung. Das führt zu einer Reflexion hinsichtlich der Notierbarkeit bzw. Dokumentation vergänglicher Phänomene.

Ein zweiter wichtiger Punkt ist die künstlerische Auseinandersetzung mit Lärm. Im Alltag als Störung wahrgenommen, findet der Lärm in der Kunst einen Ort der Reflexion. Scheinbar sinnlose und zufällige Laute, die entgegen allen Regeln der Logik zusammenwirken werden zum Forschungsgegenstand der Kunst. Trotz oder wegen dieser allgemeinen Auffassung als Störung und

19 Marinetti, F.T. , “Technisches Manifest der futuristischen Literatur”, S. 78.

20 Ebenda.

21 Ebenda, S. 75.

aufgrund ihres alogischen Charakters findet Lärm Eingang in die Kunst: Als perspektivische und lautmalerische Experimente, als Ergänzung und Erweiterung von bereits Bekanntem.

Eine genauere Auseinandersetzung mit Lärm findet sich in musikalischen Experimenten der 1920er Jahre.

2.1.3. Musik des Futurismus

Die Musik des Futurismus kennt im wesentlichen drei Hauptakteure: Dabei wäre zuerst der Komponist Balilla Pratella, weiters der Maler Luigi Russolo und schließlich der Komponist Arsenij Avraamov zu nennen.

Balilla Pratella ist es, der als Erstes eine neue futuristische Musik in einer theoretischen Schrift entwirft. Im "Technischen Manifest"²² von 1911 beschreibt er seine Vorstellung einer neuen, erweiterten Harmonie. Auf Grundlage eines traditionellen Musikverständnisses will er die Harmonie erweitern. Als Metapher bemüht er dazu in seinem Manifest aber keine technischen Maschinen, sondern sucht seinen Vergleich in der Natur: in der unvorhersehbaren Dynamik von Wellenbewegungen.

Die futuristische Melodie soll „nichts anderes sein als die Synthese der Harmonie, vergleichbar einer idealen Linie, die vom ständigen Entstehen von tausend Meereswellen mit ungleichen Kämmen gebildet wird.“²³ Ziel war dabei, die „atonale Tonart“²⁴ zu überwinden und die Suche nach einer „enharmonischen Tonart“²⁵ zu beginnen, welche „neue und abwechslungsreiche Beziehungen von Akkorden und Klangfarben verspricht.“²⁶ Diese "enharmonische Tonart"²⁷ sollte auch dissonante Töne beinhalten, um das Klangspektrum zu erweitern und somit den musikalischen Wirkungsbereich zu vergrößern. Aus dem Griechischen kommenden wird 'enharmonisch' mit "übereinstimmend"²⁸ aber auch mit "sich ineinander fügen"²⁹ übersetzt. Bei einer Verwendung von Mikrointervallen, die gleichzeitig gespielt ineinanderfließen, müssten auf diese Weise geräuschhafte Klänge entstehen.

Als Vorbild dafür diente Pratella der dissonante Klangteppich, der entsteht, wenn Orchester mit

22 Balilla Pratella, „Die futuristische Musik- Technisches Manifest“, in Apollonio, Umbro (Hg.), Der Futurismus , S 44-58.

23 Balilla Pratella, „Die futuristische Musik- Technisches Manifest“, S. 46.

24 Ebenda.

25 Ebenda.

26 Ebenda

27 Ebenda.

28 Hoppe, Andreas, "Klangexperimente des Brutismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Ideengeschichte des italienischen Futurismus", in Keil, Werner/ Kerstin Jaunich/Ulrike Kammerer (Hg.), Musik der zwanziger Jahre, Hildesheim: Georg Olms 1996, S 261-280, hier S269.

29 Ebenda.

verschiedenen Instrumenten vor dem Konzert gleichzeitig eine Vielzahl von Tonarten und Rhythmen produzieren. Das chaotische und ungeplante Zusammenspiel von Musikern schien ebenso reizvoll wie in den "spontanen Liedern des Volkes, wenn sie ohne den Anspruch gesungen werden, Kunst zu sein."³⁰

Diese musikalischen Vorbilder im unkoordinierten Probespiel des Orchesters und der Vielfalt der Laienmusik decken die Freude am Chaos auf, das durch ungeplante und unvorhersehbare Momente entsteht. Diese ungeplanten Momente suchten die Futuristen unter anderem in der Destruktion des Krieges, die dabei eine absolute und irreversible Form des Chaos ist. Ein weiteres, weniger destruktives Näheverhältnis des Chaos war aber eben auch die Spontaneität des 'Volkes', deren Kultur flexibler und somit 'dynamisch' war. Statt rigider, festgelegter und komplexer Formen überwiegen einfache und leicht zu adaptierende Melodien, die dem Anlass entsprechend angepasst werden und somit durch einzigartige Abwandlungen bestechen, die dem Moment entspringen. Die futuristische Musik wollte neue Hörerlebnisse schaffen, die dieser Flexibilität entsprachen. Auf kompositorischer Ebene sollte das für Pratella erreicht werden "durch die Verschmelzung von Harmonie und Kontrapunkt, um eine absolute Polyphonie schaffen, die bis heute nie benutzt wurde."³¹

2.1.4. Bruitismus - L'Arte dei rumori

Der zweite Hauptakteur der futuristischen Musik ist Luigi Russolo, eigentlich ein futuristischer Maler. Gleichzeitig ist er aber auch wichtiger Akteur einer Musikrichtung der 1920er Jahre, des Bruitismus. Der Ausdruck "Bruitismus" ist laut dem Musikwissenschaftler Andrea Hoppe ein Modewort der zehner und zwanziger Jahre, um die Geräuschkunst zu beschreiben. Die Wortkreation beinhaltet das französische "bruit", was soviel wie "Geräusch"³², "Krach"³³, "Getöse"³⁴ bedeutet. Grundlage des Bruitismus war somit das Geräusch als musikalisches Material für Kompositionen.

Russolo, beeindruckt vom Hörerlebens eines Konzerts Pratellas schrieb selbigem einen Brief, in dem er seine eigenen musiktheoretischen Ansichten zum Ausdruck brachte: Ausgehend von der scheinbaren Stille der Vergangenheit, entwirft Russolo die Maschinen der Gegenwart gleichsam als 'Geräuschbringer': Erst die Maschinen erzeugen lang anhaltende, omniprésente Geräusche. Im Gegensatz dazu stehen die davor nur gedämpften und vereinzelt auftretenden Tönen einer Welt vor den Maschinen.³⁵ Die Erfindung der Maschine und deren Durchdringung des Alltags ist für Russolo

30 Balilla Pratella, „Die futuristische Musik- Technisches Manifest“, S. 46.

31 Ebenda, S. 58.

32 Hoppe, Andreas, "Klangexperimente des Bruitismus", S270.

33 Ebenda.

34 Ebenda.

35 Vgl. Russolo, Luigi, „Die Geräuschkunst“, Apollonio, Umbro (Hg.), Der Futurismus, S. 86-109.

damit gleichbedeutend mit der Entdeckung des Geräusches. Diese neue Klanqualität unterschiedlicher Töne, die sich kraftvoll zum Geräusch fügen, führt auch zu einer neuen Sensibilität:

„Wenn wir eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, dann werden wir das Glück haben, den Sog des Wassers, der Luft oder des Gases in den Metallröhren, das Brummen der Motoren, die zweifellos wie Tiere atmen und beben, das Klopfen der Ventile, das Auf und Ab der Kolben, das Kreischen der Sägewerke, die Sprünge der Straßenbahn auf den Schienen, das Knallen der Peitschen und das Rauschen von Vorhängen und Fahnen zu unterscheiden. Wir haben Spaß daran, den Krach der Jalousien, der Geschäfte, der zugeworfenen Türen, den Lärm und das Scharren der Menge, die verschiedenen Geräusche der Bahnhöfe, der Spinnereien, der Druckereien, der Elektrizitätswerke und der Untergrundbahnen im Geiste zu orchestrieren.“³⁶

In der Geschichte der Musik sieht Russolo eine Entwicklung, welche die Sinne auf die zunehmende Komplexität und Intensivierung des Alltags bereits vorbereitete. Orchester werden größer, die Anforderungen an das Ohr, die komplexen Akkorde wahrzunehmen, höher. Einzelne Töne verschwinden unter der Übermacht maschineller Geräusche, werden nicht mehr wahrgenommen und reichen zur Stimulation von Gefühlen nicht aus. Um diese neue Sensibilität auszureizen schlägt Russolo gemäß dem futuristischen Programm den nächsten Schritt vor: die Geräusche nicht nur im Geiste, sondern tatsächlich zu orchestrieren und eine Musik entgegen der “religiösen Ergriffenheit”³⁷ zu schaffen, in der “tönende Ohrfeigen”³⁸ verteilt werden und eine “neue musikalische Realität”³⁹ geschaffen wird. Um mit den Geräuschen komponieren zu können, schlägt Russolo eine systematische Einteilung gemäß ihrer Erzeugung vor:

- “1. Brummen, Donnern, Bersten, Prasseln, Plumpsen, Dröhnen;
2. Pfeifen, Zischen, Pusten;
3. Flüstern, Murmeln, Brummeln, Surren, Brodeln;
4. Knirschen, Knacken, Knistern, Summen, Knattern, Reiben;
5. Geräusche, die durch das Schlagen auf Metall, Holz, Leder, Steine, Terrakotta usw. Entstehen;
6. Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreie, Stöhnen, Gebrüll, Geheul, Gelächter, Röcheln, Schluchzen.”⁴⁰

36 Russolo, Luigi, „Die Geräuschkunst“, S. 106.

37 Ebenda. S. 88.

38 Ebenda.

39 Ebenda.

40 Russolo, Luigi, „Die Geräuschkunst“, S. 107f.

1914 gab Russolo gemeinsam mit Marinetti ein Konzert, in welchem verschiedene dieser Geräusche gemischt wurden. Die Stücke hatten Titel wie 'Erwachen der Stadt', 'Begegnung von Autos und Flugzeug' und 'Gefecht in der Oase'.⁴¹

Obwohl Russolo eigentlich Maler war, zweifelte er nicht an seiner Qualifikation als Erneuerer der Musik. Er zeigt sich überzeugt, gerade wegen seiner fehlenden Kenntnisse besser in der Lage zu sein, Hörkonventionen zu sprengen, als es ein auf dem Feld der Musik Ausgebildeter je sein könne. Den Brief an Pratella beendet er selbstbewusst:

"Ich bin ein futuristischer Maler, der seinen Wunsch, alles zu erneuern, auf eine ihm sehr liebe Kunst übertragen möchte. Deshalb bin ich kühner als es ein Komponist von Beruf sein könnte, und meine scheinbare Inkompetenz kümmert mich nicht."⁴²

Schließlich baute Russolo eigene Instrumente, welche nur der Hervorbringung von Geräuschen dienen sollten. In großen Kisten wurde jeweils eine einzige Saite angebracht, welche über eine Kurbel in Schwingung versetzt werden konnte. Eine seitlich angebrachte Membran verstärkte die Schwingung, welche schließlich über einen Trichter nach außen geleitet und weiter verstärkt wurde. Durch Holzkeile konnten die Saiten stufenlos verstellt werden. Diese sogenannten 'Intonarumori' baute Russolo in einer mailänder Werkstatt gemeinsam mit Ugo Piatti. Beworben wurden sie als "keine bizarren, kakophonischen, sondern als völlig neue Instrumente, die mit neuen Klangfarben, darunter sehr vielen sehr anmutigen, die ganze musikalische Tonleiter hervorbringen"⁴³ Durch die stufenlos verstellbare Saite konnten Glissandi hervorgebracht werden, die im weitesten Sinne den von Pratella imaginierten Mikrointervallen entsprachen.

Andreas Hoppe beschreibt ein futuristisches Konzert von Anfang Juni 1921 in Paris. Der Bruder von Luigi Russolo, nämlich der Komponist Antonio Russolo, dirigierte sechs seiner eigenen Kompositionen für "futuristische Geräuscherzeuger"⁴⁴, die sein Bruder betätigte. Obwohl das Konzert im Vorhinein für viel Aufsehen sorgte, wurde es kein durchschlagender Erfolg.⁴⁵ Nachdem Russolo seine Instrumente Ravel, Strawinsky, Milhaud und Varèse vorgeführt hatte, musste er sie aufgrund der hohen Transportkosten nach Konzerten in Prag und London stehen

41 Vgl. Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, S. 333.

42 Russolo, Luigi, „Die Geräuschkunst“, S. 109.

43 Hoppe, Andreas, "Klangexperimente des Bruitismus", zitiert nach einem Programm von 1921 eines Theaters in der Champs Elysee 1921, S. 261. Vgl. auch Hulten, Pontus, Futurismo & Futurismi, Milan: Bompiani 1986, S 526.

44 Ebenda.

45 Ebenda.

lassen.⁴⁶ Keines ist erhalten geblieben. Auch wenn sie nicht auf direkten Erfolg stießen, veränderten sie doch die Vorstellung dessen, was Musik sein kann.

Eine andere Art, Geräusche einzusetzen, zeigte der russische Futurist Arsenij Avraamov. Anstatt, wie Russolo, Geräusche nachzuahmen, setzte er an ihrem direkten Ursprung an. Im Rahmen der Proletkult-Bewegung in Russland führte er am 7. November 1922 in der Stadt Baku ein Sirenenkonzert auf.⁴⁷ In der Proletkult-Bewegung sollten die Massen die für sie geschaffene Kultur nicht nur passiv empfangen, sondern selbst als Akteure fungieren, um ihre Erlebnisse und Sehnsüchte in künstlerischer Weise zu formulieren. Dieses Modell wurde in der Literatur, im Theater und in den bildenden Künsten erprobt, und schließlich wurde auch dazu aufgerufen, "Ouvertüren des Tagwerks und Sinfonien der Werkzeuge und Maschinen zu schaffen"⁴⁸. Da herkömmliche Musikinstrumente für so einen Zweck unbrauchbar schienen, wurden sogenannte "Maschinenkonzerte"⁴⁹ zur Aufführung gebracht, "bei denen Motoren, Turbinen, Hupen"⁵⁰ verwendet wurden, und Tänzer die Maschinen darstellten. Durch die Geräuschkulisse wollte man den Rhythmus der industriellen Arbeit zeigen, das Publikum war niemand geringeres als die Millionenbevölkerung der Stadt. Über das Konzert am 7. November 1922 wird berichtet, dass daran "die Nebelhörner der Kaspischen Flotte, die Fabriksirenen sowie Artillerie, Flugzeuge, Maschinengewehre und Massenchöre beteiligten [waren] und Dirigenten mit Signalflaggen von hohen Häusern aus die Intonation und die Einsätze steuerten."⁵¹

Die Geräuschexperimente des Bruitismus hatten wenig direkten Einfluss auf die Musik der 1920er Jahre. Die Bedeutung des Bruitismus zeigte sich erst später in einer veränderten Wahrnehmung von Musik, wie etwa bei Erik Satie und John Cage, sowie der experimentellen Musik der 50er Jahre.

46 Vgl. Hulten, Pontus, *Futurismo & Futurismi*, Milan: Bompiani 1986.

47 Vgl. Block, René/Gabriele Knapstein (Hg.), *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten, Fluxus in Deutschland 1962-1994*, Ostfildern-Ruit/Stuttgart: Cantz'sche Druckerei 1995.

48 Schneider, Norbert, *Theorien moderner Kunst*, Schneider zitiert S. 335. Lorenz.

49 Schneider, Norbert, *Theorien moderner Kunst*, S. 335.

50 Ebenda.

51 Ebenda. Schneider, zitiert Lorenz.

2.2. Dada

Der Dadaismus wird grob auf den Zeitraum zwischen 1915 und 1922 begrenzt. Die Bewegung entstand in Zürich, schwappte aber später auch nach Berlin und New York über. Nach 1922 teilte sich Dada in eine politisch-agitarische Richtung mit z.B. George Grozs und John Heartfield und in eine surrealistische Richtung mit z.B. Tristan Tzara und Max Ernst. Eine oft genannte Gemeinsamkeit der Dada-Kunstschaffenden ist neben der Verzweiflung über die Destruktivkraft des Krieges auch eine Kritik an der Gesellschaftsferne der bestehenden Kunst.⁵²

Aus dieser Grundlage heraus entwickel sich im Dadaismus eine Anti-Haltung, die in einem Non-Konformismus besonders gegenüber bürgerlichen Werten resultiert. So lässt sich auch das kabaretthafte, clowneske Auftreten als Schock und Provokation für die bürgerliche Konformität lesen. Hans Richter beschreibt in seiner Dada-Chronologie 'DADA-Kunst und Antikunst' die Provokation durch Konfusion als ein Mittel, um „den Spießler zur Wut, und durch die Wut zum beschämten Erwachen zu bringen.“⁵³ Das künstlerische Bemühen der Dadaisten zielt auf einen neuen Realismus, um die Wirklichkeit in ihrer Komplexität erfahrbar zu machen.

"Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird"⁵⁴

Ein Mittel zur Erreichung dieses Ziels ist, wie auch schon bei den Futuristen, der Simultanismus. Für die Dadaisten ist dieser gleichzeitig Ausdrucksform für das Leben in seiner Komplexität, und erklärt außerdem die Wirkung der dadaistischen Lautgedichte, denen der Lärm der Großstadt als künstlerische Inspiration dient.

Obwohl sich die Dadaisten klar gegen die kriegstreiberischen Tendenzen der Futuristen abgrenzten, gibt es doch einige Gemeinsamkeiten zu den künstlerischen Verfahren und Motiven der Futuristen. Neben der bereits genannten Faszination für das Simultane zählt Hans Richter dazu die direkte Ansprache der Öffentlichkeit, häufig in Form von Manifesten, die Provokation eines 'Spießbürgertums'. Von den Futuristen übernommene künstlerische Gestaltungsformen ist die

⁵² Vgl. Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst.

⁵³ Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln DuMont 1964, S. 8.

⁵⁴ Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, Schneider zitiert aus dem Dadaistischen Manifest, 364f.

Collage sowie die freie Verwendung von Typographie. Die Setzung erfolgte dabei oft senkrecht, waagrecht oder diagonal, dazwischen wurden die verschiedenen Schrifttypen gewechselt.⁵⁵

2.2.1. Poème Simultané

Aus einer Gruppe junger Künstler, die ihre Nachmittage in den Züricher Caféhäusern verbrachte, entwickelte sich schließlich ein regelmäßiges Treffen. Unter dem Namen 'Cabaret Voltaire' wurden schließlich junge Kunstschafter und Literaten eingeladen, um sich gegenseitig musikalische oder literarische "Vorträge"⁵⁶ zu halten. Diese waren oft auch szenisch ausgeschmückt. Marcel Janco fertigte Masken, deren Faszination zu improvisierten Tänzen zu den vorgetragenen Musikstücken führte. Hugo Ball trug zu den Lesungen von abstrakten Lautgedichten farbige, riesenhafte Kostüme, die seine Körperdimensionen verzerrten. Das Manuskript war auf drei verschiedenen Notenständern verteilt, so dass er sich unter großen Gesten dem jeweils Gelesenen zuwenden musste.⁵⁷ Die Lautgedichte bestanden aus Wörtern und Lautfolgen, wurden untermalt mit Geräuschen und teilweise gleichzeitig vorgelesen. Daraus ergab sich ein großes Stimm- und Lautgewirr, in dem der Sinn der Worte zweitrangig wurde.

Hugo Ball beschreibt einen dieser Abende:

"30.11.1916. Alle Stilarten der letzten zwanzig Jahre gaben sich gestern ein Stelldichein; Huelsenbeck, Tzara und Janco traten mit einem 'Poème simultan' auf. Das ist ein kontrapunktliches Rezitativ, in dem drei oder mehr Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen, und zwar so, daß ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachen. Der Eigensinn eines Organons kommt in solchen Simultangedichten drastisch zum Ausdruck, und ebenso seine Bedingtheit durch die Begleitung. Die Geräusche (ein minutenlanges, gezogenes rrr oder Polterstöße oder Sirenengeheul und dergleichen) haben eine der Menschenstimme an Energie überlegene Existenz."⁵⁸

Der Name 'poème simultan' betont dabei die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Stimmen. Mit diesen Lautgedichten wehrten sich die Künstler gegen eine Sprache, die "verwüstet und unmöglich geworden ist durch den Journalismus"⁵⁹ Diese Art der Verwendung von Sprache war eine Form, der Sinnlosigkeit des Krieges mit Unsinn zu antworten.

Die Dynamik der Simultaneität in den Lautgedichten wird von den Dadaisten im Gegensatz zu den

55 Vgl. Werner Haftmann, Nachwort, in Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst., S222.

56 Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst, S. 14.

57 Vgl. Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst.

58 Ebenda, Richter zitiert Ball, S. 28.

59 Ebenda, S. 41.

Futuristen nicht in einer Überhöhung der Maschinen gefeiert, welche als 'taktgebend' bezeichnet werden. Für die Dada-Künstler kommt es zu einer Reflexion über die Rolle des Menschen und die Wertschätzung des Uneindeutigen. Nicht das Absolute, sondern das Undefinierte tritt in den Vordergrund.

"Das Poème simultan handelt vom Wert der Stimme. Das menschliche Organ vertritt die Seele, die Individualität in ihrer Irrfahrt zwischen dämonischen Begleitern. Die Geräusche stellen den Hintergrund dar; das Unartikulierte, Fatale, Bestimmende. Das Gedicht will die Verschlungenheit des Menschen in dem mechanischen Prozeß verdeutlichen. In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar sind."⁶⁰

Der 'zerstörenden Welt' wurde mit einer zerstörten Sprache getrotzt, die Sinnlosigkeit der Welt wurde nicht nachgeahmt, ihr wurde mit einer neuen Sinnlosigkeit begegnet.

Trotz der Abneigung der Dadaisten gegenüber der Wissenschaft gibt es einen überraschenden Zusammenhang, den Friedrich A. Kittler in seiner Habilitationsschrift deutlich macht.⁶¹ In der Gedächtnisforschung führte Hermann Ebbinghaus zu Beginn der Jahrhundertwende statistische Langzeituntersuchungen durch, bei denen er Probanden sinnlos scheinende Silbenfolgen auswendig lernen ließ. Diese weisen parallelen auf zu den "willkürlichen Silben und Lautfolgen, die teilweise fremde Stimmen assoziativ nachahmen"⁶², wie etwa in Hugo Balls Karawane.

“jolifanto bambla o falli bambla
großiga m’pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada

⁶⁰ Ebenda, Richter zitiert Ball, S28f.

⁶¹ Vgl. Friedrich A. Kittler, "Das große Lalula ", München 1985.

⁶² Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, S. 366.

wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba-umf”⁶³

Weitere Analogien herrschen zur frühkindlichen Sprache, bei denen Kinder oft eigene Worte erfinden, die nur vom nahen Umfeld verstanden werden. Diese Eigensprachen werden ab einem gewissen Alter oft sehr plötzlich abgelegt. Die Namensgebung der Bewegung, der gleichzeitig Titel ihrer Zeitschrift war, kann dementsprechend gedeutet werden. Die lautmalerische Äußerung 'Dada' wird mit einem Bezug zu so einer frühkindlichen Sprache gedeutet, gemeinsam mit seiner französischen Bedeutung für 'Schaukelpferd'. Tristan Tzara weist auf eine weitere Bedeutung hin, auf rumänisch bedeutet 'dada' so viel wie 'Ja, ja'.⁶⁴

Im Gegensatz zum Futurismus gab es unter den Dadaisten kein festgelegtes Programm, das durch künstlerische Werke erfüllt werden musste. Hans Richter bezeichnet Dada als “anti-programmatisch”⁶⁵: “Dada hatte das Programm, keins zu haben.”⁶⁶ Diese “absolute Vorraussetzungslosigkeit”⁶⁷ ohne Regeln, Vorschriften oder Normen führte zu einer freien Entfaltung in verschiedenste Richtungen. Arp bekräftigt diese Freiheit der 'absoluten Vorraussetzungslosigkeit', in welcher die Lautgedichte geschrieben wurden.

"Tzara, Serner und ich haben im Café de la Terrasse einen Gedichtzyklus geschrieben. 'Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock'. Diese Art Dichtung wurde später von den Surrealisten 'Automatische Dichtung' getauft. Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben. Weder der Postillon von Longjumeau noch der Hexameter, weder Grammatik noch Ästhetik, weder Buddha noch das sechste Gebot sollten ihn hindern. Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt wie es ihm paßt. Seine Gedichte gleichen der Natur."⁶⁸

2.2.2. Entdeckung des Zufalls

Diese Lautgedichte werden nicht von einem gemarterten Dichtergenie verfasst und vorgetragen,

63 Ebenda, Schneider zitiert Ball.

64 Vgl. Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, S. 368.

65 Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst, S. 33.

66 Ebenda.

67 Ebenda.

68 Ebenda, Richter zitiert Arp, S.28.

sondern mit einem Schmunzeln und einer übertrieben großen Geste. In dieser zwanglosen Umgebung wird schließlich der Zufall als künstlerische 'Technik' 'erfunden'.

"Arp hatte lange in seinem Atelier am Zeltweg an einer Zeichnung gearbeitet. Unbefriedigt zerriß er schließlich das Blatt und ließ die Fetzen auf den Boden flattern. Als sein Blick nach einiger Zeit zufällig wieder auf diese auf dem Boden liegenden Fetzen fiel, überraschte ihn ihre Anordnung. Sie besaß einen Ausdruck, den er die ganze Zeit vorher vergebens gesucht hatte. Was ihm mit aller Anstrengung vorher nicht gelungen war, hatte der Zu-Fall, die Bewegung der Hand und die Bewegung der flatternden Fetzen bewirkt, nämlich Ausdruck. Er nahm diese Herausforderung des Zufalls als 'Fügung' an und klebte sorgfältig die Fetzen in der vom 'Zu-Fall' bestimmten Ordnung auf"⁶⁹

Durch die Aufgabe einer willentlichen Handlung, wird eine Form erreicht, die es den Betrachtenden überlässt, das Werk als solches anzuerkennen, oder es als Unsinn abzutun. Für die Dadaisten wurde der Zufall aber zum "Zentral- Erlebnis"⁷⁰, mit dem auf vielfältigste Weise experimentiert werden, der Unsinn in neue Höhen getrieben werden konnte.

Hans Richter erinnert sich an diese Zeit, und betont dabei die Rolle des Unvorhersehbaren.

"Der 'Zufall' wurde unser Markenzeichen. Wir folgten der Richtung die er angab, wie einem Kompaß. Wir griffen damit in ein Gebiet über, von dem wir nichts oder wenig wußten, dem aber andere Persönlichkeiten sich in anderen Gebieten schon früher zugewandt hatten."⁷¹

Der Zufall ist in diesem Kontext gleichermaßen als Orakel und Beschwörung zu verstehen, um verborgene Zusammenhänge aufzudecken, die dabei fast religiösen Charakter annahmen. Der Zufall wurde aber auch außerhalb der künstlerischen Arbeit erkannt, etwa in der Art eines assoziativen Sprechens mit Gedankensprüngen eingesetzt, was dazu führte, dass "scheinbar Unzusammenhängendes plötzlich im Zusammenhang aufleuchten ließen."⁷²

2.2.3. Verfahren der nichtintentionalen Werkgenese

2.2.3.1. Tzara

Die einzelnen Dada-Künstler entwickelten dabei verschiedene Techniken, um den Zufall in eine konkrete, rezipierbare Form zu bringen. Tzara entwickelte ein Verfahren, um Gedichte zu 'schreiben', indem er Zeitungen kleinschnitt, um sie anzuordnen. Die Technik beschreibt Tzara dabei

⁶⁹ Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst., Richter zitiert Arp, S. 52.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Ebenda.

⁷² Ebenda, S. 53.

wie eine Anleitung zum Herstellen eines Gedichts mit persönlicher Note.

“Nehmt eine Zeitung.

Nehmt eine Schere.

Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus,
die Ihr Eurem Gedicht geben wollt.

Schneidet den Artikel aus.

Schneidet dann sorgfältig jedes einzelne Wort dieses Artikels aus,
steckt sie alle in eine Tüte
und schüttelt vorsichtig.

Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.

Schreibt sie gewissenhaft ab,
in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.

Das Gedicht wird Euch ähnlich sein.

Und schon seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten,
wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität. ”⁷³

Obwohl bei einem solchen Verfahren der Zufall die Reihenfolge bestimmt, ist der Zufall doch an die ausführende Person gebunden. Tzara hielt sich dabei strikt an die Reihenfolge, die der Zufall ihm vorgab, während Arp, wie mehrheitlich berichtet wird, den Zufall nachträglich ordnete, um ihm seine persönliche Note nachzureichen.⁷⁴

2.2.3.2. André Masson

Hans Richter beschreibt auch einen Besuch von 1955 bei André Massons der in seinem Atelier in Tholonet Sandbilder herstellte.

“In den beiden zusammengehaltenen Händen ein Häufchen Sand, bewegte er sich wie ein Tänzer über der präparierten Leinwand. Nach einer gewissen Zeitspanne intensiver Konzentration ließ der Schwingende dann aus den schwingenden Händen den Sand auf die Leinwand rieseln.”⁷⁵

Richter zitiert André Massons, der seine Technik selbst mit Willenlosigkeit in Verbindung bringt, um eine größere Sensibilität gegenüber dem 'Unterbewusstsein' zu erreichen. "Wenn ich meinen

⁷³ Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg: Edition Braus 1992, von Mengden zitiert Tzara S. 24f.

⁷⁴ Vgl. Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden, Zufall als Prinzip, Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst; Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst.

⁷⁵ Ebenda, S. 55.

Willen ganz ausgeschaltet habe, dann wissen mein Körper und meine Nerven, mein Unterbewusstsein am besten, wann und wo ich den Sand verteile."⁷⁶

2.2.3.3. Max Ernst

Max Ernst entwickelte nach seiner Migration in die USA ab 1942 die Technik der Oszillation, die diesen Sandbilder ähnelt.

"Dafür befestigte er perforierte und mit Farbe gefüllte Konservendosen an einer Schnur, so dass er sie über eine flach liegende Leinwand hin und her schwingen lassen konnte. Durch die pendelnde Bewegung entstanden überraschende, geschwungene Linien getropfelter Farbe."⁷⁷

Diese automatische Verfahrensweise sollte das Bewusstsein als Kontrollorgan ausschalten und durch den motorisch agierenden Körper den Zufall sprechen lassen. Der junge Jackson Pollock ließ sich bei einer Gruppenausstellung in der New Yorker Wakefield Buchhandlung diese Technik erklären und entwickelte sie zu seinem berühmten Dripping-Verfahren weiter.

2.2.3.4. Janco, Schwitters, Richter

Janco und Schwitters bauten aus "Zufälligem, Nichtbeachtetem und Hand-Greiflichem"⁷⁸ abstrakte Skulpturen. Dazu verwendeten sie, was die Straße oder die Natur hergaben, wie "Draht, Fäden, Federn, Scherben"⁷⁹. Der Zufall bezog sich dabei sowohl auf ihre täglichen Wege, als auch auf die kleinen Dinge, die den Blick zufällig auf sich zogen. Die scheinbar sinnlosen, kleinen Abfallprodukte wurden zum Material von collagenhaften Skulpturen.

Hans Richter selbst malte seine 'Visionären Portraits' in der Dämmerung, so dass für die Augen die Farben kaum noch zu unterscheiden waren. Er überließ die Führung mehr seinen Händen, welche den gewohnten Platz der Farben auf der Palette kannten, und beschreibt, dass er so "das Bild mehr vor dem inneren als vor dem sehenden Auge"⁸⁰ vollendete.

Diese beschriebenen Verfahren sind dabei Techniken, einen Zufall in Erscheinung treten zu lassen. Zum damaligen Zeitpunkt gab es aber wenig theoretische Auseinandersetzung mit dem Zufall. Eine Erklärung, auf die sich Hans Richter in der Dada-Chronologie bezieht, ist der Begriff der

⁷⁶ Ebenda, Richter zitiert Masson, S. 55.

⁷⁷ Rist, Annerose, "Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter", Hannover: Sprengel Museum 2013, S. 39.

⁷⁸ Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst, S. 56.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Ebenda.

Synchronizität von C.G. Jung.

2.2.4. Begriff der Synchronizität von C.G. Jung

Mit diesem Begriff der Synchronizität stellt Jung Überlegungen an zu Phänomenen, die oft unter dem Überbegriff des Zufalls zusammengefasst werden. Die Synchronizität beschreibt Situationen, in denen "eine innere Situation, ein starkes Beschäftigtsein, affektives Betroffensein zusammenstößt mit einem äußeren Ereignis, das ganz offensichtlich Bedeutungselemente dieser subjektiven Erregtheit ebenfalls aufweist."⁸¹ Ohne sichtbaren kausalen Zusammenhang werden solche Zusammentreffen oft als "seltsam sinnvolle Zufälle"⁸² oder religiöse Zeichen erlebt. Weitere Beispiele für solch synchrone Ereignisse können Träume sein, wenn ein geträumter Inhalt auf ein Ereignis hinweist, das erst später stattfindet.

Jung beschreibt "Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge"⁸³. Erst durch einen die Ereignisse verbindenden 'Sinn' wird von Synchronizität gesprochen. Lässt man diesen Sinn nicht gelten und betrachtet Ereignisse unter einem Kausalitätsprinzip, wird weiterhin von Zufall gesprochen. Der entscheidende Moment liegt also in der "Empfindung außerordentlicher Bedeutsamkeit und Einzigartigkeit"⁸⁴.

Der Begriff der Synchronizität verstößt dabei gegen ein Verständnis, in welchem das menschliche, denkende, schaffende Subjekt Dingen und Abläufen erst einen Sinn verleiht, vielmehr scheinen die Dinge bereits einen Sinn in sich zu tragen, der nur akzeptiert werden muss.

"Daß Dinge ohne bewirkendes Subjekt sich bedeutungsvoll benehmen, ist nicht vorgesehen und setzt jemanden, der dies wahrzunehmen glaubt, dem Verdacht aus, er unterliege einem Beziehungswahn."⁸⁵

Jung versucht also zu zeigen, dass sich Sinn auch ohne eine absichtsvolle Handlung konstituieren kann und nur mehr entdeckt oder gelesen werden muss. Wichtig für das Verständnis des Synchronizitätsbegriffes ist dabei auch Jungs Begriff des Unbewussten. Im Gegensatz zu Freud ist dieses nämlich nicht Gegenspieler des Bewusstseins. Jung sieht die Beziehung zwischen Bewusstem und Unbewusstem vielmehr als jene zwischen zwei kompensatorischen, aufeinander bezogenen Größen. Dem Unbewussten spricht er gar eine zweite, autonome Subjektivität zu, deren "Inhalte von einer gewissen Psyche herkommen, die vollständiger ist als das Bewußtsein. Sie

81 Rosemarie Boenicke, "Materie mit latenter Psyche'. C.G. Jungs Begriff der Synchronizität", in Hilmes, Carola/Dietrich Mathy (Hg.), Spielzüge des Zufalls. Zur Anatomie eines Symptoms, Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 55-67, hier S. 55.

82 Ebenda.

83 Ebenda, Boenicke zitiert Jung.

84 Ebenda.

85 Ebenda, S. 57.

enthalten oft eine überlegene Analyse oder Einsicht oder ein Wissen, welche das Bewußtsein nicht hervorzubringen vermöchte."⁸⁶

Das Unbewusste ist für Jung also nicht wie bei Freud beschrieben ein 'Ort' sondern eine Struktur von archetypischen Elementen, denen eine eigene Autonomie zugestanden wird. Neben dem individuellen Bewusstsein gibt es für Jung auch noch ein kollektives Unbewusstes, in welchem einzelnen Individuen an übergreifenden Strukturen partizipieren, sodass diese einen universalen Charakter erhalten. Dieses kollektive Unbewusste wird nach Jung für den Synchronizitätsbegriff relevant, "wenn in Punkt a etwas geschieht, welches das kollektive Unbewußte berührt oder in Mitleidenschaft zieht, so ist es überall geschehen."⁸⁷ Das einzelne Subjekt ist also eingebunden in ein allübergreifendes Gedankennetz, und ist somit angeschlossen an ein "überindividuelles absolutes Wissen"⁸⁸, das sich in Träumen, intuitiven 'Gaben' oder scheinbar geheimnisvollen Ahnungen äußern kann.

Die archetypischen Strukturen werden dabei mit 'seelischen Organen' verglichen, welche unterentwickelt oder krank sein können, und so auf das Bewusstsein einen gravierenden Einfluss nehmen. In einem Heilungsprozess müssen diese archetypischen Strukturen oder 'Seelenanteile' eine Metamorphose durchlaufen, um mit dem Bewusstsein auf eine fruchtbare Art zusammenzuarbeiten. Eine andere Formulierung dieser Archetypen ist die einer "psychophysikalischen Naturkonstante"⁸⁹, welche für Jung eine "Brückenfunktion zwischen Psyche und physikalischer Welt"⁹⁰ darstellt. Jung bezeichnet die Archetypen als eine "Wirkungseinheit des Unbewußten"⁹¹, und geht sogar so weit, zu behaupten, dass er ihre Natur als "nicht mit Sicherheit als psychisch bezeichnen kann."⁹² Er beschreibt die Archetypen fortan als 'psychoid', also 'seelenähnlich', aber von den eigentlichen Vorgängen der Seele unterscheidbar.

Diese Erkenntnis führt in Jungs Verständnis schließlich zur Relativierung von Zeit, Raum und Kausalität. Forschungen aus der Quantenphysik stoßen auf das Phänomen der 'raumübergreifenden Gleichzeitigkeit', dass also immer dann, wenn der Fokus auf die räumliche Dimension gerückt wird, Aussagen über die zeitliche Dimension unmöglich werden. Bereits Freud hatte darauf hingewiesen, dass das Unbewusste die zeitliche Dimension nicht berücksichtigt, da frühkindliche Erlebnisse oder Wünsche so abrupt wieder auftauchen können, als sei überhaupt keine Zeit vergangen. Boenicke

86 Ebenda, Boenicke zitiert Jung, S. 59.

87 Ebenda, Boenicke zitiert Jung, S. 60.

88 Ebenda.

89 Ebenda.

90 Ebenda.

91 Ebenda, S. 61.

92 Ebenda.

weist darauf hin, dass Jung in diesem Zusammenhang auch Joseph Banks Rhines Ergebnisse von parapsychologische Experimenten in seine Studien miteinbezieht, bei denen "Karten oder Würfelzahlen über Distanzen von mehreren tausend Kilometern erraten werden mußten"⁹³. So kommt Jung schließlich zu dem Schluss,

"daß die Psyche zeitweilig jenseits des raumzeitlichen Kausalgesetzes funktioniert. Daraus ergibt sich, daß unsere Vorstellung von Raum und Zeit und damit von Kausalität unvollständig sind (...) Dann wird die Möglichkeit einer hinter den Erscheinungen liegende anderswertigen Wirklichkeit zum unabweisbaren Problem, und wir müssen die Tatsache ins Auge fassen, daß unsere Welt mit Zeit, Raum und Kausalität sich auf eine dahinter oder darunter liegende andere Ordnung der Dinge bezieht, in welcher weder 'Hier und Dort, noch 'Früher und Später' wesentlich sind."⁹⁴

Das Synchronizitätsprinzip stützt Jungs Ansicht, dass "Materie und Psyche zwei verschiedene Aspekte einer und derselben Sache sind."⁹⁵

Diese Ansicht findet sich aber nicht nur bei Jung, sondern auch in der chinesischen Philosophie. So wird Zahlen eine Brückenfunktion zwischen Materie und Psyche zugesprochen, da sie sowohl materiellen Erscheinungen zugrunde liegen, als auch die funktionsweise des Geistes bzw dessen Eigenschaften widerspiegeln sollen. In diesem Zusammenhang interessierte sich C. G. Jung sowohl für die Fibonacci-Reihe, als auch für das chinesische Buch der Wandlungen, das I Ging. Betreffend den Synchronizitätsphänomenen schreibt Jung der Psyche die Fähigkeit zu, die Materie 'irgendwie' zu berühren, während er andererseits "eine Materie mit latenter Psyche"⁹⁶ ausmacht, welche wechselseitig miteinander in Beziehung stehen.

Um Jungs Arbeitsweise besser zu verstehen, muss auch gesagt werden, dass er dem singulären Einzelfall, den Ausnahmen und Sonderfällen große Bedeutung zumisst, welche in die naturwissenschaftliche Theoriebildung selten Eingang finden. Über die Beschäftigung mit dem Synchronizitätsprinzip versucht Jung das Kausalitätsprinzip zu erweitern. Die Theorie über die Synchronizität kann als eine theoretische Erweiterung und Illustration dessen gesehen werden, was sowohl Dadaisten als auch Surrealisten im Spiel mit dem Zufall und dem Unbewussten suchten. Jung versucht, einen raum- und zeitübergreifenden Zusammenhang zwischen Materie und Psyche, zwischen Individuum und Kollektiv, herzustellen. Aufgrund der bereits erwähnten Arbeitsweise kann Jungs Begriff aber auch sehr kritisch gesehen werden.

⁹³ Ebenda, S. 64.

⁹⁴ Ebenda, Boenicke zitiert Jung, S. 61.

⁹⁵ Ebenda, Boenicke zitiert Jung, S. 61f.

⁹⁶ Ebenda, Boenicke zitiert Jung, S. 63.

Den Dadaisten erlaubte der “Ausbruch aus der Rationalität”⁹⁷ die Integration neuer Materialien und Techniken in die Kunst. Der Dynamik und Vielschichtigkeit, aber auch der Sinnlosigkeit des Alltags konnte so auf direkte Art gerecht werden. Der Zufall, der das tägliche Leben als unsichtbarer Begleiter mitbestimmt, wird sichtbar gemacht und öffnet neue Betätigungsfelder, in denen experimentiert und gespielt werden kann. Gleichzeitig wird eine Brücke geschlagen zwischen Alltag und Kunst.

Durch die Ablehnung von logischen und kausalen Zusammenhängen werden Assoziationen und Kombinationen in den Mittelpunkt gerückt, die auf den ersten Blick sinnlos erscheinen, bei genauerer Betrachtung aber erstaunliche Zusammenhänge aufdecken.

Die Verwobenheit der modernen Welt mit technischen Maschinen scheint die Dynamik des Simultanismus zum Vorschein zu bringen. Der als Zufall erkannte Simultanismus lehrt "den Sinn des Durcheinanders aller Dinge, während Herr Schulze liest, fährt der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nuttke"⁹⁸

97 Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst, S. 57.

98 Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, S. 365.

2.3. Not wanting to say anything about Duchamp⁹⁹

"En réalité c'est le monde tout entier qui est fondé sur le hasard."¹⁰⁰

Die Technik des 'objets trouvés', die Janco und Schwitters anwandten, um aus gefundenen Gegenständen Skulpturen zu bauen, radikalisierte Duchamp auf das bloße, beinahe unveränderte Objekt. Seine Werke gelten als Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst. Hans Richter schreibt über Duchamp:

"Duchamp nimmt eine Haltung ein, die das Leben selbst nur als einen traurigen Witz betrachtet, einen unentzifferbaren Un-Sinn, dem nachzuforschen sich kaum lohnt. Die völlige Absurdität des Lebens, die Zufälligkeit dieser aller Werte entkleideten Welt zeigen sich in seinem überlegenen Verstande und bieten sich als die letzte Konsequenz des "cogito ergo sum" Descartes an."¹⁰¹

Hans Richter beschreibt auch eine häufig zitierte Anekdote, wonach sich Duchamp und seine zwei älteren Brüder vor ihrer Karriere gegenseitig versprochen, "etwas Intelligenz in die Malerei zu bringen"¹⁰².

2.3.1. Ready-mades

1913 überraschte er die New Yorker Kunstwelt erstmals mit den Ready-mades: Objekte des täglichen Lebens, die Duchamp entweder nur leicht oder auch gar nicht modifizierte. Er zeigte dem Publikum: Das Rad eines Fahrrads, auf einem Schemel montiert, 1914 einen Flaschentrockner und schließlich 1917 ein Urinoir. Durch den Akt des Auswählens und Zeigens wird ein beliebiges Objekt in die Sphäre der Kunst gehoben, die Geste des Künstlers erlaubt einen Blick, der dazu drängt, Alltagsobjekte mit einer rezeptiven Haltung wie Kunstwerken zu begegnen.

Einerseits sind die Ready-mades' eine Erweiterung des *Objet trouvé*, andererseits ein Ausdruck der radikalen Ablehnung des Kunstbetriebes und schließlich auch eine Infragestellung der Kunst als solche und die Suche nach einem Lebenssinn.¹⁰³ Dass die Auswahl der Objekte nicht wirklich zielgerichtet und intentional bedacht, sondern mehr dem Zufall geschuldet war, zeigt folgende

99 'Not wanting to say anything about Marcel' ist der Titel einer Arbeit mit Plexiglas, die John Cage anlässlich von Duchamps Tod fertigte.

100 Ü.d.A.: "Tatsächlich ist die ganze Welt auf Zufall begründet", Rist, Annerose, Purer Zufall, Rist zitiert Duchamp, Einleitung.

101 Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst, S. 91.

102 Ebenda.

103 Vgl. Ebenda.

Aussage Duchamps:

"Einen Punkt möchte ich besonders betonen, nämlich daß die Wahl dieser Ready-mades niemals von ästhetischem Genußempfinden diktiert war. - Die Wahl beruhte auf einer Reaktion visueller Gleichgültigkeit bei völliger Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack ... in der Tat eine komplette Anästhesie."¹⁰⁴

Die Auswahl der Objekte traf Duchamp also über einen besonderen Bezug zu den Objekten, nämlich denjenigen, überhaupt keine Reaktion auszulösen. Damit verweigert sich das Objekt einer ästhetischen Sinnsuche auf den ersten Blick.

Duchamp beweist mit seinen 'Ready-Mades' aber auch, dass Kunst nicht nur materielles, konkretes Artefakt ist, sondern auch "brain fact"¹⁰⁵, ein "mentales Produkt bzw. Konstrukt von Wertzuweisungen"¹⁰⁶. Was auch immer das Genius des Künstlers zu berühren scheint, bekommt eine fast religiöse Bedeutung. Gleichzeitig steigert sich der ökonomische Wert eines Objekts oder eine Ansammlung von Objekten. Norbert Schneider betont, dass Duchamps Deklaration nicht ohne die Kunstgewerbebewegungen seit der Jahrhundertwende möglich gewesen wäre, er verweist dabei sowohl auf das Arts&Craft Movement in England, wie auch auf Schriften von Alois Riegl. Beide sind Ausdruck eines Interesses an den trivialen Objekten des Alltags und die Bereitschaft, diesen mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

Trotzdem löst die Ernennung von Alltagsobjekten zu Kunst Gelächter aus, da sich dahinter die Bloßstellung der Scheinheiligkeit von Kunst spiegelt. Richter merkt außerdem an:

"Es trifft das, was alle ahnen; - daß in unserem wissenschaftlichen Weltglauben etwas fehlt; daß nirgendwo irgendeine Realität, wir selbst eingeschlossen, zu gewahren ist; daß diese Flaschentrockner, Räder, Kohlenschaufeln nur der Ausdruck jenes Nichts sind, in dem wir herumtaumeln. Der Flaschentrockner sagt: "Kunst ist Blech". Das Urinoir sagt: "Kunst ist Schwindel". Die Illusion von Kunst ist zerstört, an ihre Stelle tritt ein Vakuum, weder zynisch noch bedauernd, ohne ethische oder moralische Qualitäten. Das Nichts ist "eine Feststellung, mit der man sich abzufinden hat."¹⁰⁷

Deswegen nennt Duchamp seine Haltung nicht Anti-Kunst, sondern 'A-Kunst', eine Entleerung. Sie

104 Ebenda, S. 93.

105 Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, S. 374.

106 Ebenda.

107 Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst, S. 84-95.

stellt weniger die sensuelle Erfahrung von Kunst in den Vordergrund, sondern betont das Vermögen, einen gedanklichen Prozess in Gang zu setzen. Duchamps Werke sind insofern nicht nur eine Kritik an der Rezeption von Kunst, sondern auch eine radikale Aussage bezüglich der Unzulänglichkeiten der Kunst: Duchamp sucht die Hoffnung oder das Wunderbare nicht mehr in der Kunst, er weist darauf hin, dass diese fortan besser in der Exaktheit der Wissenschaften zu suchen sind.

In diesem Auflösungsprozess nicht nur der Kunst, sondern auch des Lebens sieht Hans Richter auch Dada beteiligt, da es eine Geisteshaltung verbreitete, die so eine Einstellung möglich machte. In diesem Zusammenhang schreibt er: "Die Einführung des Zufalls hat nicht nur den Weg zum Nihilismus geöffnet, sie hat Nihilismus zu einer notwendigen Konsequenz gemacht"¹⁰⁸.

Die Werke von Duchamp öffnen den Zugang zu einer Leerstelle, die ein Vakuum beschreibt, welche alle Fragen nach exegetischer Deutung ins Leere laufen lassen, um dafür die Bedeutung des Kontextes in den Mittelpunkt zu rücken.¹⁰⁹

Der Aspekt der Kontingenz spielt nach Linda Mengden in Duchamps Arbeiten eine "leitmotivische Rolle"¹¹⁰. Außerdem hat seine Arbeit bewirkt, dass sich die Kunst für das Leben geöffnet hat. Der Zufall und die kleinen Zufälligkeiten des Alltags sind ein wesentliches Merkmal von Lebensprozessen, tauchen aber auch im Werk Duchamps immer wieder auf. Erst in dem Moment, in dem die Kunst für diese Zufälligkeiten offen ist, verliert der schöpferische Willensakt künstlerischen Handelns seine Erhabenheit.

In dem Sammelband, der gemeinsam mit Bernd Holeczek herausgegeben wurde, schreibt Linda von Mengden:

"Durch die Einführung des Unerwarteten, Unplanbaren, Unvorhersehbaren in Form des Zufalls hat Duchamp nicht allein jene folgenreiche Öffnung der Kunst für das Leben eingeleitet, sondern darüberhinaus seine Abneigung gegen den Abbildenden Konventionalismus in der Malerei und gegen jegliche Fixierung von Bedeutung und Sinn methodisch abgesichert."¹¹¹

In den Arbeiten des Ready-Made liegt die Unplanbarkeit hauptsächlich in der Reaktion der

¹⁰⁸ Ebenda, S. 96.

¹⁰⁹ Vgl. Zaunschirm, Thomas, "Marcel Duchamp: Es ist zwar alles gesagt, aber es muß auch etwas offen bleiben", in Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip, S. 25-26.

¹¹⁰ Von Mengden, Linda, "Amusement, Ambiguität und Agnostik. Zu Marcel Duchamps 'Trois stoppages étalon'", in Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip, S. 27-31, hier S. 27.

¹¹¹ Ebenda.

Betrachtenden. Duchamp setzt sich aber auch mit einer 'Fixierung' des Unplanbaren auseinander. Am deutlichsten tritt der Zufall als Akt der Willkür im 1913-1914 entstandenen 'Trois stoppages étalon'¹¹² zu Tage.

2.3.2. 3 Stoppages étalon

Als ironische Versuchsanordnung ließ Duchamp einen 1 Meter langen Baumwollfaden aus einem Meter Höhe waagrecht fallen und wiederholte das Experiment weitere zwei Mal. Die drei Fäden fixierte er, so wie sie gefallen waren auf blauer Leinwand. Die Länge der Fäden in ihrer fixierten Form sollte als neue Definition der Längeneinheit gelten, deswegen liegen 3 Holzlineale bei, um Duchamps neues Metermaß mit dem herkömmlichen vergleichen zu können. Duchamp selbst betitelt das Werk als "konservierten Zufall"¹¹³. Den scheinbar objektiven Wissenschaften hält er in dem kritisch-ironischen 'Experiment' einen Spiegel vor, um durch die Neudefinition des Längenmaßes sowohl die menschliche Beliebigkeit als auch die Unvorhersehbarkeit des Zufalls als Teil der Wissenschaft zu demonstrieren.

Duchamp sagt über sein Experiment selbst:

"Die Vorstellung von Zufall, von der damals viel gesprochen wurde, interessierte auch mich, und außerdem wollte ich damit die Hand, die künstlerische Handschrift in Vergessenheit bringen, denn im Grunde ist auch diese Hand Zufall. Der reine Zufall war für mich ein Mittel, das ich gegen die logische Wirklichkeit einsetzen konnte ... Und das Konservieren des Zufalls ist eine sehr amüsante Sache."¹¹⁴

Das Experiment wurzelt in einer intensiven Beschäftigung Duchamps mit den Schriften des Mathematikers Henri Poincaré, dessen Theorien unter zeitgenössischen Malern diskutiert wurden. Poincaré zeigt auf, dass es Alternativen zum dreidimensionalen Raum geben müsse, gleichzeitig aber behauptet er, ein vierdimensionaler Raum sei nicht darstellbar.¹¹⁵

Weiters stellte Poincaré die Objektivität der Wissenschaft in Frage:

"Nein, zweifellos ist eine Wirklichkeit, die vom Geist, der sie begreift, sie sieht oder fühlt,

112 Vgl. Ebenda, [Die wörtliche Übersetzung nach Linda Mengden müsste lauten "Drei Kunststopf-Fäden Längennormal", wobei étalon = Längennormal als zweite Bedeutung "Deckhengst" hat und so auch hier eine der im späteren Werk so zahlreichen sexuellen Anspielungen ist"] S 28.

113 Ebenda

114 Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip, Holeczek/Von Mengden zitieren Duchamp, S. 124.

115 Vgl. Molderings, Herbert, Kunst als Experiment: Marcel Duchamps "3 Kunststopf-Normalmaße", München: Dt. Kunstverlag, 2006.

vollständig unabhängig ist, eine Unmöglichkeit. Wenn wirklich eine derartige äußere Welt bestände, sie wäre uns für alle Zeiten unzugänglich. Das aber, was wir objektive Wirklichkeit nennen, ist, wenn man es recht überlegt, das, was vielen denkenden Wesen gemein ist oder was allen gemein sein könnte. [...] Nicht die Natur drängt uns die Begriffe Raum und Zeit auf, sondern wir drängen sie der Natur auf, weil wir sie bequem finden.[...] Alle diese Regeln, alle diese Definitionen sind nur die Früchte eines unbewußten Opportunismus.[...] Was die Wissenschaft erreichen kann, sind nicht die Dinge selbst, sondern es sind einzig die Beziehungen zwischen den Dingen; außerhalb dieser Beziehungen gibt es keine erkennbare Wirklichkeit."¹¹⁶

Auf die Erkenntnis, dass, selbst wenn es die eine Wahrheit geben würde, diese nicht erkannt werden könne, reagierte Duchamp mit Gleichgültigkeit und dem bereits erwähnten Nihilismus. Linda von Mengden zieht in dieser Reaktion den Vergleich mit antiken Stoikern oder dem Zen-Buddhismus. Sie charakterisiert Duchamps Haltung gegenüber dem Leben anhand von drei Schlagworten, die auch in seinem Werk sichtbar werden: Agnostik, Ambiguität und Amusement.

"Auf seine Kunst übertragen heißt das, die Fixierung von Sinn und Bedeutung zu verweigern: Agnostik, und statt dessen die Gegensätze aufzuheben: Ambiguität, den Zufall und die des Spiels als solches: Amusement, zum integralen Bestandteil seiner Kunst zu erklären."¹¹⁷

Die 'Trois stoppages étalon' sind insofern mehr als nur ein ironischer Spiegel wissenschaftlicher Konventionen, sondern auch feinfühlig Darstellung mathematischer Phänomene. Duchamp äußert sich darüber selbst:

"Dieses Experiment machte ich 1913, um Formen einzufangen und zu konservieren, die ich durch den Zufall erhalten hatte, durch meinen Zufall. Gleichzeitig wurde die Längeneinheit: ein Meter von einer geraden Linie in eine kurvige umgewandelt, ohne daß er tatsächlich seine Identität (als) ein Meter verloren hätte, und war so einen pataphysikalischen Zweifel auf das Konzept, daß eine gerade Linie die kürzeste Strecke von einem Punkt zu einem anderen sei."¹¹⁸

In der Mathematik wird dieses Problem unter den Schlagworten der Topologie oder Analysis Situs diskutiert.

Durch die Wahl des Materials, nämlich Stopffäden, die sich unendlich verformen können, stellte

¹¹⁶ Von Mengden, Linda, "Amusement, Ambiguität und Agnostik, Von Mengden zitiert Poincaré, S. 28.

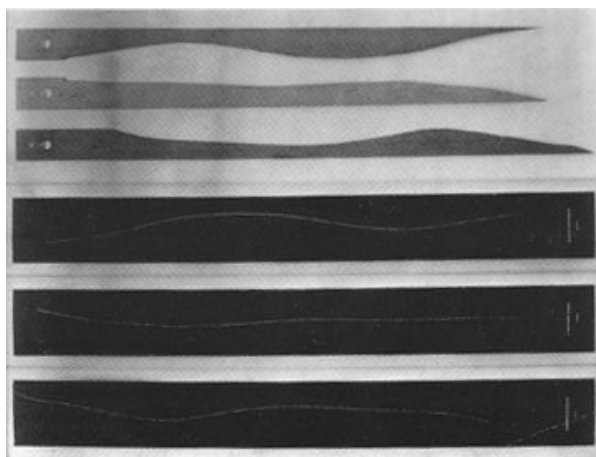
¹¹⁷ Ebenda, S. 28f.

¹¹⁸ Ebenda, Von Mengden zitiert Duchamp, S. 29.

Duchamp, in einer Aufhebung der Gegensätze, die Bewegung in einer fixierten Form dar. So zeigte er die Lösung für ein neuartiges Problem, die bereits erwähnte Behauptung Poincarés zur Undarstellbarkeit der vierten Dimension. Bewegung, Zeit und Zufall sind in dem Werk präsent und zeigen Duchamps Begriff von "Exaktheit, Präzision und die Bedeutung des Moments"¹¹⁹. Das Werk zeigt "im Augenblick festgehaltene Zeit"¹²⁰ und demonstriert den Zusammenhang zwischen der Zeit und dem Zufall. Die Zeit wird dabei gleichsam aus dem Zufall herausgelöst wodurch ihre Bedeutung für den Zufall unterstrichen wird. So wie die Schatten eines dreidimensionalen Objekts auf einer Wand zweidimensional werden, sind für Duchamp Zufall und Zeit Grenzphänomene zur einer vierten Dimension, deren Auswirkung aber, schattengleich, in der Dreidimensionalität erfahrbar sind. 'Trois stoppages étalons' zeigt somit einen Widerspruch in sich, nämlich die Fixierung des Zufalls als Spiel mit den Dimensionen.

Duchamp äußert sich selbst über sein Werk:

"Ich würde sagen, die 'Trois Stoppages' von 1913 sind mein wichtigstes Werk. Das war der Zeitpunkt, als ich die Haupttriebfeder für meine Zukunft fand. Für sich selbst war es kein so bedeutendes Kunstwerk, doch mir bereitete es den Weg - einen Weg, um den traditionellen Ausdrucksmethoden, die man lange Zeit mit der Kunst assoziiert hatte, zu enttrinnen. Zu jener Zeit nahm ich noch gar nicht richtig wahr, worauf ich dabei gestoßen war. Wenn sie etwas anschlagen, erkennen Sie nicht immer sofort den Klang. Das kommt erst später. Für mich waren die 'Trois stoppages' eine erste Geste, die mich von der Vergangenheit befreite."¹²¹



(Abbildung 4.) Marcel Duchamp, Trois Stoppages étalons, 1913.¹²²

119 Ebenda, Von Mengden zitiert Duchamp, S. 30.

120 Ebenda, S. 30.

121 Ebenda.

122 http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Standard%20Stoppages.html, 25.02.2015

"Die Vorstellung vom Zufall, von dem damals viel gesprochen wurde, interessierte auch mich, und außerdem wollte ich damit die Hand, die künstlerische Handschrift in Vergessenheit bringen, denn im Grunde ist auch diese Hand Zufall. Der reine Zufall war für mich ein Mittel, das ich gegen die logische Wirklichkeit einsetzen konnte""¹²³

Duchamps Interesse am Werkprozess geht also soweit, den Künstler aus dem Schaffensprozess herauszunehmen. Wie bereits in den 'Ready-Mades' demonstriert, geht es weniger um die persönliche Ausdrucksweise des Kunstschaffenden, aber verstärkt um die Wahrnehmung der Betrachtenden. Der Blick des Anderen wird somit zu der Geste, die das Werk abschließt und für Duchamp wichtiger wird als sein eigenes Handeln. Die Aufgabe des Künstler bezieht sich mehr auf eine Geste des Zeigens als des Nachzeichnens. So bleibt Betrachtenden mehr Raum für eigene Überlegungen.

2.3.3. Erratum Musical

Marcel Duchamp experimentierte auch als Laie in der Musik mit Zufallsoperationen. Als Konzept für eine musikalische Skulptur notiert er in der "Boîte verte"¹²⁴, einer Sammlung von Notizen und Skizzen die Idee für eine musikalische Skulptur: "Sculpture musicale/ Sons durant et partant de différent points/ et formant une sculpture sonore qui dure."¹²⁵

Diese scheinen wie eine akustische Form der 'Ready-Mades'. Er gibt keine genauen Angaben zur Art des Tones, lediglich das Arrangement wird vorgestellt.

Von Duchamp stammen zwei weitere musikalische Werke, in denen er den Zufall als Kompositionstechnik einsetzte. Das erste und relativ einfache Verfahren wird für das 'Erratum musical' eingesetzt. Dafür notierte Duchamp jeweils eine Note auf Kartonstücken, diese wurden in einen Hut geworfen und gemischt. Die gezogenen Noten wurden in der Reihenfolge, in der sie gezogen wurden, aufgeschrieben. Das Resultat war eine dreistimmige Partitur für seine Schwestern und ihn selbst.

Die zweite Komposition bedient sich einer etwas ausgefeilteren Zufallstechnik: 'La mariée mise à nu par ses célibataire même. Erratum musical'. Hierbei ist nicht nur der Zufall als Technik eingesetzt, sondern der oder die Aufführenden wählen zusätzlich ihr/e Instrument/e selbst, sowie die

¹²³ Herzogenrath, Wulf, "John Cage: Musik-Kunst-Leben. Gedanken zu Cage als bildender Künstler.", in Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“. Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen, Köln: DuMont 2012, S. 28-45, hier S. 31.

¹²⁴ Block, René/Gabriele Knapstein (Hg.), Eine lange Geschichte mit vielen Knoten, Fluxus in Deutschland 1962-1994, Ostfildern-Ruit/Stuttgart: Cantz'sche Druckerei 1995, S. 52.

¹²⁵ Ü.d.A.: "Musikalische Skulptur/ andauernde Töne, von verschiedenen Punkten kommend/ eine eine klangliche skulptur formend, die dauert], Ebenda, S. 54.

engültige Anordnung der Töne. Abgesehen vom Zufall für die Erstellung der Komposition liegt so eine zweite Ebene des Zufalls in den Modalitäten der Aufführung. Für die Erstellung der Komposition werden Bälle mit Nummern durch Trichter geworfen, und landen in darunterfahrenden Wägelchen. Die Bälle sind nummeriert, die Nummern entsprechen dabei einzelnen Noten, die Wägelchen verschiedenen Taktarten. Die Spieldauer einzelner Noten wird durch das Verhältnis der Zahl der Bälle in einzelnen Wägelchen bestimmt. Die Reihenfolge der Noten ist beliebig und werden von den Aufführenden selbst bestimmt. Somit wäre eine dritte Ebene des Zufalls eingeführt. Der Prozess der Komposition ist eine Art Spiel mit performativem Charakter. Der Akt der Komposition wird in den Mittelpunkt gerückt. Der 'Komponist' beobachtet die Bälle, die, vom Zufall gesteuert eine Komposition ergeben. Die bewusste Anordnung entspricht einer Sinngebung in der Rezeption. Das Stück wird also gleichsam zweimal aufgeführt: Einmal vor den Augen des 'Komponisten' wobei der Zufall der Akteur ist, ein weiteres Mal für die Ohren des Publikums, das zusätzlich zu dem Klangerlebnis auch den Prozess als Imaginationsgrundlage hat. Der Zufall spielt sowohl in der Form als auch im Inhalt eine Rolle.

2.4. Surrealismus

Der Begriff wird zurückgeführt auf Guillaume Apollinaire, der sein am 24. Juni 1917 aufgeführtes Stück 'Les Mamelles de Tirésias' ('Die Brüste des Tiresias') mit dem Untertitel 'Drame surréaliste en deux actes et un prologue' versah. André Breton nahm daraufhin den Begriff in seine Manifeste auf, auf die sich eine lose Gruppe ab 1917 bezog: André Breton selbst, Louis Aragon und Philippe Soupault, weiters André Gide, Paul Valéry und Anfang 1920 auch Tristan Tzara und Max Ernst. Norbert Schneider bescheinigt dieser Anfangsphase des Surrealismus "kaum etwas anderes als die Fortführung des Dadaismus"¹²⁶ zu sein.

1922, als im Zuge der Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht der Berliner Dada sich politisierte, gewann auch der Surrealismus an Eigenständigkeit. Die psychoanalytische Theorie des Unbewussten spielte in diesem Zusammenhang auch deswegen eine Rolle, weil die "Erschließung der dem taghellen Bewusstsein verborgenen Tiefenschichten"¹²⁷ nicht nur ein Akt individueller Befreiung darstellte, sondern auch mit einer politischen Wirkung einhergehen sollte. Das Aufdecken des Alogischen sollte die das Bewusstsein zensurierenden gesellschaftlichen Normen aufbrechen.

Hans Richter kommentiert die Verschmelzung bzw. das Übergehen des Dadaismus in den Surrealismus mit folgenden Worten:

"Der Surrealismus hat Dada gefressen und verdaut. Solch kannibalistische Methoden sind in der Geschichte nicht eben selten. Und da der Surrealismus einen guten Magen hatte, sind die Eigenschaften des Verschlungenen mit in den gekräftigten Körper des Überlebenden eingegangen. Gut so!"¹²⁸

Der Surrealismus wurde geprägt von der praktischen Erprobung der psychoanalytischen Theorien, besonders von den Traumtheorien Freuds. Weiters von einer Fortführung von dadaistischen Zufallskonzepten, die das groteske Chaos und die Verkettung von Mentalem und Somatischem weiter ausdehnten und auf ihren Zusammenhang mit dem Unbewussten hin untersuchten.

Methoden dazu waren unter anderem der schwarze Humor ('humour noir') um die "Ausdruckszwänge in galliger Ironie erfahrbar"¹²⁹ zu machen. Durch eine Zerstörung der Erwartungshaltung sollte eine Entfremdung ('dépaysement') den Blick öffnen auf die "innere und

¹²⁶ Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, S. 389.

¹²⁷ Ebenda, S. 390.

¹²⁸ Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst, S. 201.

¹²⁹ Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst, S. 391.

echte Wirklichkeit des Unbewussten"¹³⁰. So lag die Einbildungskraft ('imagination') frei, um in der Phantasiewelt des Wunderbaren ('merveilleux') übersinnliche Beziehungen ('analogies, correspondances') zu bilden. Hauptmotive sind dabei der 'objektive Zufall' ('hasard objectif'), der Traum ('rêve'), die Liebe ('amour fou') und im späteren Surrealismus der Wahnsinn ('folie'). Während bei den Dadaisten das wichtigste Prinzip noch 'Zufall' genannt wurde und wahlweise auch der Synchronizität C.G. Jungs zugeschrieben wurde, erforschten die Surrealisten verschiedene Ausdrucksformen des psychischen Automatismus, in welchem sich das Unbewusste in einem schöpferischen Prozess in das Werk einschreiben sollte.

Haupttheoretiker des Surrealismus, André Breton, kam im Rahmen seines Medizinstudiums ab 1914 in Berührung mit der Psychiatrie und interessierte sich für die Psychoanalyse. In seinen ersten Manifesten wendet er sich gegen die Herrschaft der Logik und einen absoluten Rationalismus. Seiner Beschäftigung mit der Traumtheorie Freuds verleiht er 1924 im 'Ersten Manifest des Surrealismus' Ausdruck, als er fragt:

"Wann werden wir schlafende Logiker, schlafende Philosophen haben? Ich möchte schlafen, um mich den Schlafenden hingeben zu können, wie ich mich offenen Auges denen hingebe, die mich lesen; um bei diesem Thema nicht mehr den bewußten Rhythmus meins Denkens überwiegen zu lassen. ... Kann nicht auch der Traum zur Lösung grundlegender Lebensfragen dienen?"¹³¹

Die Erforschung der Funktionsweise des Traumes hatte nichts geringeres zum Ziel als "die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität"¹³². Den Träumenden scheint der Zugang zum Unbewussten, zum Wunderbaren ('merveilleux') näher zu sein, während im Wachzustand die logische Rationalität diesen Zugang zu verwehren scheint. Um dem Zustand des Surrealen näher zu kommen, wurden eine Reihe von Techniken entwickelt.

2.4.1. Écriture Automatique

Unter der Überschrift "Geheimnisse der surrealistischen Magischen Kunst. Surrealistische Niederschrift oder erster und letzter Entwurf" zeigt André Breton eine Möglichkeit, wie der Zugang zum Unbewussten auch im Wachzustand gelingen kann: Er beschreibt die Technik der

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Breton, André, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg: Rowohlt 1968; (Orig. Manifestes du Surréalisme, Paris: J.-J. 1968), S. 17.

¹³² Ebenda, S. 18.

automatischen Dichtung, der 'écriture automatique', eine Art wahnhaftes, unkontrolliertes Schreiben:

"Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen. Der erste Satz wird von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. Ziemlich schwierig ist es, etwas darüber zu sagen, wie es dem folgenden Satz geht; ohne Zweifel gehört er unserer bewußten Tätigkeit und zugleich der anderen an - wenn man annimmt, daß die Tatsache, einen ersten Satz geschrieben zu haben, ein Minimum an Wahrnehmung mit sich bringt. Es spielt übrigens keine Rolle: gerade darin liegt zum großen Teil der Wert des surrealistischen Spiels. Immerhin wird sich die Interpunktion dem völlig kontinuierlichen Wortfluß zweifelsohne widersetzen, obgleich sie so unerläßlich scheint wie die Bildung von Knoten auf der vibrierenden Saite. Fahren sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit dieses Raunens. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen - brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben l zum Beispiel, immer den Buchstaben l, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, daß Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen."¹³³

Durch eine beinahe mechanische Art und Weise des Schreibens soll das zensurierende Bewusstsein ausgeschaltet werden. Indem der Fokus vom Inhalt des Geschriebenen auf die Bewegung gelenkt wird und durch die Geschwindigkeit keine Zeit bleibt, Gedanken vorzuformulieren, werden sie erst in geschriebener Form bewusst. Die so entstandenen Texte sind direkter Ausdruck der Persönlichkeit und des Befindens, vielmehr als ein Komponiertes und überlegtes Schriftstück. Das Buch '*Die magnetischen Felder*' ('*Les Champs magnétiques*') schrieb André Breton gemeinsam mit Philippe Soupault innerhalb von nur zwei Wochen.¹³⁴

Der Inhalt des so Geschriebenen kommt direkt aus 'inneren Bildern', die keinen gesellschaftlichen

¹³³ Ebenda, 29f.

¹³⁴ Vgl. Schulze, Holger, Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München: Fink 2000.

Konventionen unterliegen. Schmeller nennt den Surrealismus auch eine "Weltanschauungskorrektur"¹³⁵, einen "Wahnsinn mit Methode"¹³⁶. Die 'inneren Bilder' werden trotz des Namens und einer somit assoziativen Nähe zur Malerei mehr für das Schreiben genutzt, und in einem weniger ausgeprägten Umfang für die Malerei, die laut Schmeller einen verhältnismäßig kleinen Bereich gegenüber dem literarischen Schaffen einnimmt. Der Ausdruck 'écriture automatique' entstammt dem damals verbreiteten Spiritismus, wenn die 'Medien' ihre Botschaften von 'Geistern' diktiert bekommen. Ein weiterer Vergleich besteht zu den spontanen Äußerungen eines Patienten, der auf der Couch des Psychoanalytikers seine unbewussten Blockaden überwinden soll.¹³⁷

Den Surrealisten ging es in keinsten Weise darum, die Welt zu schildern oder abzumalen. Es handelt sich vielmehr um eine Abschaffung einer Gewissheit, die auf einer positivistischen bürgerlichen Gesellschaft ihre Moral und Logik begründet.¹³⁸ Die Bilder die eine Undeindeutigkeit zum Ausdruck bringen sollten, stammen aus dem zu erforschenden Unbewussten. Breton nennt seine Verfahrensweise dazu "objektiver Zufall"¹³⁹. Dieser durchdringt Leben und Kunst gleichermaßen. Er ist Ausdruck einer "äußeren Notwendigkeit, die im menschlichen Unbewußtsein am Werk ist"¹⁴⁰. Dieser Notwendigkeit des Unbewussten soll aber nicht nur in der Kunst eine Ausdrucksmöglichkeit finden, sondern auch im täglichen Leben.

2.4.2. Surrealismus im Alltag

Bréton beschäftigte sich deswegen auch damit, gesellschaftliche Konventionen abzulegen oder zumindest neu zu überdenken. Das geht aus einem Fragment des 'Surrealistischen Manifests' hervor, in denen er Anregungen gibt, wie man es anstellen könne, sich in Gesellschaft nicht mehr zu langweilen:

"Empfangen Sie niemanden, und zuweilen, wenn sich niemand Einlaß erzwungen hat, unterbrechen Sie sich mitten in Ihrer surrealistischen Tätigkeit und sagen sie mit verschränkten Armen: "Es ist egal, zweifellos gibt es Besseres zu tun oder nicht zu tun. Interesse am Leben ist nicht zu rechtfertigen. O Einfalt, selbst das, was in mir vorgeht, ist mir lästig!" oder irgendeine andere

135 Schmeller, Alfred, Surrealismus, Wien: Brüder Rosenbaum 1956, S. 5.

136 Ebenda, S. 7.

137 Vgl Pierre, José, Lexikon des Surrealismus. Köln: DuMont 1974, S. 59-61.

138 Vgl Spies, Werner, Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung, Dumont 2003 Köln

139 Schneede, Uwe M., Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München: Beck 2006. S. 164.

140 Ebenda, Schneede zitiert Breton.

empörende Banalität."¹⁴¹

In einem weiteren Beispiel geht es darum, eine Frau, der man auf der Straße begegnet, zu beeindrucken. Bréton empfiehlt, präzise ausgedrückt, folgendes:

".....
.....
.....
.....
....."¹⁴²

Die beiden Beispiele geben Aufschluss darüber, auf welche Weise surrealistische Techniken Eingang in den Alltag finden sollten, um diesen zu transformieren. Ohne eine genaue inhaltliche Vorgabe bereitzustellen, sind es doch Ermutigungen, in den jeweiligen Situationen 'surrealistisch' zu agieren. Abseits von Höflichkeitsfloskeln und Konventionen geht es darum, sowohl absehbare als auch unerwartete Konsequenzen außer Acht zu lassen und dem Moment eine neue Dynamik zu verschaffen. Der Alltag wird dadurch surrealistisch durchwoben und gewinnt sowohl an neuen Ausdrucksformen als auch an Möglichkeiten abseits von gesellschaftlich akzeptierten Handlungsmustern.

2.4.3. Cadavre Exquis

Dieser spielerische Moment des Umgangs mit Unvorhersehbarem und Unerwartetem zeigt sich auch im 'cadavre exquis'. Die wörtliche Übersetzung 'köstlicher Leichnam' ist das berühmteste Spiel des Surrealismus. Es verdankt seinen Namen dem ersten Satz, der mit seiner Hilfe geschaffen wurde:

"Le cadavre exquis boira le vin nouveau"¹⁴³ - der köstliche Leichnam trinkt den neuen Wein.

Die Spielenden hatten dafür nacheinander jeweils ein Subjekt, ein Attribut, ein Verb, ein Objekt und das Attribut zum Objekt auf einen Zettel zu schreiben. Das Papier wurde aber nach jedem Teilnehmenden gefaltet, wodurch der nächste Spielende nicht wusste, worauf sich sein Beitrag bezog. Das Spiel wurde nicht nur mit Worten, sondern auch mit Zeichnungen gespielt. Die Beiträge jedes Einzelnen mögen auf den ersten Blick unidentifizierbar und sinnlos scheinen, da sich ein Sinn erst am Schluss in der Betrachtung des Ganzen ergibt. Die einzelnen Teile bleiben dabei in ihrer Eigenständigkeit erhalten, werden aber nur im Zusammenhang des kollektiven Werks betrachtet.

¹⁴¹ Breton, André, Die Manifeste des Surrealismus, S. 30.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Pierre, José, Lexikon des Surrealismus. S. 33.

Reizvoll an dem Spiel war für die Surrealisten “der starke Duft des Fremdartigen und die wunderlich-lächerlichen Wirkungen”¹⁴⁴ sowie die “kollektive Erfindung”¹⁴⁵ die “über die individuelle Erfindung und 'signatur' gestellt”¹⁴⁶ wird.

Max Ernst schreibt 1989 über den 'cadavre exquis':

"Die Idee, als Gruppe an ein und demselben Werk zu arbeiten, während der eine von dem anderen nicht weiß, was er tut, erinnert ein wenig an die Kinderspiele oder an Gesellschaftsspiele, bei denen man auf kleine Zettel schreibt. Aber die Idee, daraus ein poetisches Mittel zu gewinnen, ist direkt auf die Herausgabe der 'Champs magnetiques' durch Soupault und Breton zurückzuführen. Während der Zusammenarbeit daran entspann sich der Dialog zwischen den Autoren mit Hilfe eines Automatismus: Der eine Partner wußte kaum etwas oder nichts von dem, was der ander geschrieben hatte. Arp, Tzara und Huelsenbeck hatten 1917 in Zürich ähnliche Versuche durchgeführt, deren Ziel aber eindeutig eher spielerisch war. Später wandte der Surrealismus diese Möglichkeit öfters an. Diese Methode ermöglichte, unerwartete Bilder und Assoziationen zu erschaffen, sei es beim Schreiben, in der Zeichnung oder der Collage, dieses Spiel wurde zuerst von Yves Tanguy praktiziert, in der Rue du Chateau”¹⁴⁷.

2.4.4. Frottage

Weitere künstlerische Techniken des Surrealismus waren unter anderem Methoden wie die Frottage, die Max Ernst ab 1925 anwandte: Ein Abreibeverfahren, bei welchem ein Gegenstand mit rauher oder reliefierter Oberfläche auf ein Papier 'durchgerubbelt', also frottirt wird. So verwandelte Max Ernst Holzmaserungen nachträglich in Wald- und Wellenmotive. Die Erfindung der Frottage ist selbst ein wenig dem Zufall geschuldet, oder vielmehr dem Unbewussten. Max Ernst berichtet von einer Vision im Halbschlaf, worin sich seinem

"faszierten Blick die Fußbodendielen aufdrängten, auf denen tausend Kratzer ihre Spuren eingegraben hatten. Ich beschloß, dem symbolischen Gehalt dieser Heimsuchung nachzugehen und , um meine meditativen und halluzinatorischen Fähigkeiten zu unterstützen, machte ich von den Fußbodendielen eine Serie von Zeichnungen, indem ich auf sie ganz zufällig Papierblätter legte und diese mit einem schwarzen Blei rieb." ¹⁴⁸

Der Zufall liegt in der Maserung des Holzes, oder der später verwendeten Blätter. Im Gegensatz zu

144 Ebenda, S. 34.

145 Ebenda.

146 Ebenda.

147 Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip, Holeczek/Von Mengden zitieren Ernst, S. 136.

148 Janecke, Christian, Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 1995, S. 135.

einer Nachahmung handelt es sich um einen Abklatsch, der Zufall liegt in der Geschichte des Fußbodens selbst begründet. Die Vertrautheit des Blattes wird durch den Abdruck in ein neues Medium gehoben und verfremdet, die Frottage lädt dazu ein, bereits Bekanntes eines zweiten Blickes zu würdigen und die darin verborgen liegende Geschichte imaginierend zu ergründen. Nach eigenen Angaben stellte für Max Ernst diese Technik eine Möglichkeit dar, Ausgangsmaterial für seine Arbeiten zu fertigen, und seine Angst vor dem leeren Blatt zu überwinden. Mersch bezeichnet Ernsts Frottageverfahren auch als eine Arbeit am Unverfügbaren, die Spuren im Holz "lassen sich nicht erfinden, höchstens vorfinden."¹⁴⁹

2.4.5. Monotypie

Ein weiteres Verfahren von Oscar Dominguez war die Monotypie, bei der Farbe auf ein Blatt Papier aufgetragen wurde, um es auf ein anderes Papier zu legen, wobei unvorhersehbare Formen entstanden. Das Unbewusste kommt auch bei diesem Verfahren hauptsächlich in der Rezeption zum tragen. Max Ernst baute dieses Verfahren zur Decalcomanie aus. Dazu übermalte er die so entstandenen Fläche und fügte Details ein, bis die von ihm imaginierten Figuren als tatsächliches Abbild seiner Gedanken sichtbar wurde.

Dieter Mersch sieht in 'Ereignis und Aura' einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Zufall des Dadaismus und des Surrealismus. Während im Dadaismus die "Ankunft eines Ereignisses"¹⁵⁰ durch die Setzung eines Rahmens nach bestimmten Regeln vorbereitet wird, ist der surrealistische Zufall eine "Vervielfältigung und Streuung des Sinns"¹⁵¹. Die Zeichen wagen dabei nicht den "Sprung aus dem Symbolischen"¹⁵², sondern verbleiben in einem Bereich, in dem alle Möglichkeiten der Bedeutung offen bleiben. Vorbild ist dabei eine Technik aus der Psychoanalyse, nämlich die Assoziation. Das ausgeschaltete Bewusstsein soll eine Kette aus "den Labyrinthen des Unbewußten"¹⁵³ holen. Im Ereignis der Differenz sieht Mersch dabei eine Verbindung zur Performativität, bei der durch den "Akt des Differieren"¹⁵⁴ zwischen Zeichen und Gegenstände deren "festgefügtten Bande"¹⁵⁵ zerreißen, um gegeneinander anzutreten. Die Kraft des Surrealismus liegt dabei in der Performativität der Bilder und der Sprache, wobei der Zusammenhang zwischen Zeichen und Wirklichkeit wieder und wieder neu verhandelt wird.

149 Mersch, Dieter, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 256.

150 Ebenda, S. 260.

151 Ebenda.

152 Ebenda.

153 Ebenda.

154 Ebenda, S. 261.

155 Ebenda.

Während sich dadaistische Techniken des Nichtintentionalen darum bemühen, den Zufall als solchen in Erscheinung treten zu lassen, passiert im Surrealismus eine Umdeutung des Zufalls als unbewusster Automatismus. Der Zufall ist somit an einen Bereich des Denken und Wahrnehmens gekoppelt der als nicht kontrollierbar erlebt wird. Die Techniken des Surrealismus versuchen, diesen unzugänglichen Bereich des Bewussten zugänglich zu machen.

3. John Cage

"Der Zufall ist ein Sprung über die Reichweite des eigenen Selbst hinaus."¹⁵⁶

John Cage operiert in seinem Werk zwischen Zufall, Harmonie und Zeit. Lärm und Stille sind dabei wichtige Parameter, aber auch das Publikum wird in das Werk eingebunden. Cage öffnet dem Publikum die Augen für den performativen Anteil der Musik, indem er die Betonung auf die Einmaligkeit der Aufführung legt. Die Auswahl des Interpreten und dessen Tagesbefindlichkeit, Aufführungsort und Zeit mögen für die ästhetische Wahrnehmung oft als kontingentes, also nicht bedeutsames Beiwerk gelten. Cage macht dagegen deutlich, dass es sich dabei jedoch um Konstanten handelt, welche das Endergebnis teilweise gravierend beeinflussen. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf ebenjene Faktoren, die gemeinhin dem Zufall überlassen werden und unterstreicht ihre Bedeutung, während er andererseits den Inhalt seiner Werke dem Zufall überlässt. Damit macht er sich als Künstler jedoch nicht überflüssig, er stellt vielmehr zu Schau, dass der individuelle Ausdruck selbst durch reglementierte Zufallsverfahren nicht komplett verschwindet. In den vorherigen Kapiteln wurden bereits einige Beispiele vorgestellt, anhand derer versucht wurde, zu zeigen, dass die nichtintentionale Werkgenese bereits in Avantgarden vor dem Fluxus eine Rolle gespielt hat. Verschiedene Arten, mit dem Zufall umzugehen und diesen künstlerisch zu verwenden, wurden vorgestellt. John Cage gilt als wichtiger Vertreter von Zufallsverfahren, in diesem Kapitel soll ersichtlich werden, welche Einflüsse aus seinem persönlichen Umfeld ihn geprägt haben, welche Philosophie er mit seiner Kunst verfolgt und welche Änderungen in der Rezeption sich für das Publikum ergeben. Anhand von ausgewählten Beispielen werden verschiedene Merkmale der nichtintentionalen Werkgenese bei Cage herausgearbeitet.

3.1. Cages Vorbilder und Lehrer

3.1.1. Erik Satie

Ein wichtiges musikalisches Vorbild von Cage war Erik Satie. Dieser hegte eine starke Abneigung gegen die "Institution Musik und den Beruf des Musikers"¹⁵⁷ und sah sich selbst in einem Näheverhältnis zum Dadaismus. Trotz dieser Abneigung gegen klassische Institutionen gilt er als wichtiger Erneuerer in der französischen Musikgeschichte. Auf ihn lässt sich ein Beginn der konzeptuellen Musik zurückführen. Sein Spiel mit der Form der Notation, wie etwa in 'Le Bain de

¹⁵⁶ Revill, David, Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie, München: List 1995; (Orig. The Roaring Silence. John Cage: A Life, London: Bloomsbury 1992), S. 203.

¹⁵⁷ Ebenda.

mer' von 1914 oder 'Komposition in Form einer Birne' ahmen in der Form der Notation außermusikalische Gegenstände nach. Eine Anekdote erzählt, dass ihm Kritiker die Formlosigkeit seiner Musik vorwarfen, woraufhin er mit 'Trois morceaux en forme de poire' antwortete. Das Stück versucht in der Notation die Form der Birne nachzuahmen.¹⁵⁸ Das Motiv, außermusikalische Gegenstände in die Musik zu integrieren, wird auch bei Cage wichtig werden, genauso wie ein spielerischer Umgang mit der Form der Notation.

Satie spielte außerdem mit der Konvention der Aufführungsdauer. Seine Komposition "Vexations" für Klavier hat eine insgesamt Aufführungsdauer von 18-19 Stunden, wobei ein einziges Motiv in variierender Form 840 Mal wiederholt wird. Hierbei bezieht er aber nicht nur den musikalischen Klang in die Aufführung mit ein, er will die Aufmerksamkeit auch auf die Zeit davor und danach in die Rezeption miteinbezogen wissen. Als Vorbereitung empfiehlt er einen Moment "in größter Stille, mit ernster Regungslosigkeit."^{159 160} Die rezeptive Haltung, die Satie auf diese Weise vorschlägt, beinhaltet somit nicht nur die Dauer der Aufführung, sondern darüberhinaus auch eine Veränderung in der Wahrnehmung des Publikums und des Interpreten für die Zeit vor und nach der Aufführung.

Wie bei Saties 1920 realisierten Komposition 'Musique d'ameublement' soll die Wiederholung der Musik diese zu einem selbstverständlich Anwesenden machen. Weniger als ein konzentriertes Hören betont Satie die Wahrnehmung der Gesamtheit des Moments. Deswegen spielt für die Aufführung nicht nur die Musik eine Rolle, sondern auch der Raum in dem diese stattfindet. Zeit und Raum werden also in den Mittelpunkt der Wahrnehmung gerückt, um ein neues Erlebnis zu schaffen, dass über den harmonisierten Klang hinausgeht.¹⁶¹

Cage beschäftigte sich intensiv mit Saties Werk und setzt sich für eine Publizierung in Amerika ein. Er widmete Saties Werk Konzertabende und komponiert einige Werke nach Saties Vorbild, wie etwa 'Living Room Music'

Cage erklärt sein Verhältnis zu Dada und zu Satie in eigenen Worten:

"Ich war zutiefst von der geometrischen abstrakten Kunst beeindruckt, und mir war auch schon Duchamp etc. ein Begriff. Ich mochte Dada sehr. Dieses Interesse an Dada ist durch mein Interesse an Satie verstärkt worden, der selbst Dadaist war. Dada war mir lieber als das, was danach kam."¹⁶²

158 Vgl. <http://phileablog.wordpress.com/2012/08/11/satie-und-die-birnen/>, 23.01.2015.

159 Vgl. <http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/KUENSTLER/ErikSatieWeisseWeste.pdf>, Vortrag von Thomas Schinkoeth, 23.01.2015.

160 Vgl. Andreas Kreul "[Stille und andere Geräusche, re:]. Hamlet de Brooklyn. Conversing with(e)-out...", in Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“. Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen, Köln: DuMont 2012, S. 272-289, hier 283. : "Pour se jouer 840 fois de suite, il sera bien de se préparer au préalable et dans le plus grand silence, par immobilités sérieuses"

161 Vgl. Block, René/Gabriele Knapstein (Hg.), Eine lange Geschichte mit vielen Knoten.

162 Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln: DuMont

3.1.2. Arnold Schönberg

Ein wichtiger Lehrer Cages war Schönberg, der nach seiner Emigration in die USA in New York Kurse für ausgewählte Schüler gab. Cage erinnert sich an Schönberg als extrem strengen Lehrer, den seine Schüler selbst durch exzellente Arbeit nicht zufrieden stellen konnten. Das galt besonders für Cage, der seine eigene Auffassung von Musik vertrat, die jener von Schönberg nicht zu Gänze entsprach:

"Ich versuchte Schönberg einige Male zu erklären, daß ich kein Gefühl für Harmonie habe. Ohne ein Gefühl für Harmonie, so sagte er mir, würde ich immer auf ein Hindernis, eine Mauer stoßen, die ich niemals durchbrechen werde. Ich erwiderte ihm, daß ich dann wohl mein Leben damit verbringen müßte, mit dem Kopf gegen diese Mauer zu rennen, und vielleicht habe ich seitdem nichts anderes getan."¹⁶³

Da Cage aber interessierter an Geräuschen war als an Harmonie, verließ er Schönbergs Unterricht nach zwei Jahren. An der Cornish School arbeitete er für die Martha-Graham-Truppe. Dort setzte er sich verstärkt mit Percussion-Instrumenten auseinander, um für die Tänzer abseits der Harmonie ein zeitliches Gerüst zu geben, anhand dessen sie die Bewegung verorten konnten. Dabei zeigte sich, dass Cage den Kursen Schönbergs trotzdem etwas abgewinnen konnte:

"Durch Schönberg hat sich bei mir das Bedürfnis nach musikalischer Struktur (das Unterteilen des Ganzen in einzelne Partien) entwickelt. Seiner Meinung nach sollte man das über Harmonie und Tonalität erreichen. Ich hatte kein Gefühl für Harmonie. Ich interessierte mich für Geräusche. Ich mußte eine geeignete Struktur für Geräusche finden, und als ich sie entdeckte - eine leere Zeitstruktur-, stellte sie sich auch als richtige Struktur für ein Zusammenwirken zweier Kunstformen wie Tanz und Musik heraus. Und das beinhaltet natürlich alles Mögliche, Singen zum Beispiel, eigentlich alles, was sich in der Zeit abspielt."¹⁶⁴

Diese Strukturierung nicht nach einer Harmonie, sondern nach der Zeit wird zum wesentlichen Merkmal von Cages Musik. Die Zeitklammern erlauben es, die später stattfindenden Happenings mit den Zufallstechniken zu strukturieren, visuelle Anteile in die Musik zu integrieren und sie in der Notation zu verorten.

1989, Kostelanetz zitiert Cage, S. 21.

163 Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 14.

164 Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 143.

3.1.3. Oskar Fischinger

In dieser Zeit begann Cage, sich verstärkt mit dem Geräusch als möglicher Grundlage von Musik auseinanderzusetzen. Freunde machten ihn mit Oskar Fischinger bekannt, einem experimentellen Filmmacher.

"Mein Interesse an Geräuschen hat Oskar Fischinger, ein abstrakter Filmmacher, vor geraumer Zeit geweckt. Er machte eine Bemerkung, die mich beeindruckte. 'Jeder Gegenstand hat eine Seele, und diese Seele kann befreit werden, indem der Gegenstand in Schwingung versetzt wird.' Daraufhin begann ich, auf Gegenstände zu schlagen, sie zu stoßen, zu reiben, mit Percussions zu arbeiten und mich für Geräusche zu interessieren. Ich würde nicht im Traum daran denken, Doppelfenster einzusetzen, denn ich liebe alle Klänge. Der Verkehr ebbt nicht ab, ob bei Tag oder bei Nacht. Hin und wieder hört man eine Hupe, eine Sirene, kreischende Bremsen - sehr interessant und immer überraschend. Es gelang mir jedoch, die Geräusche in Bilder umzusetzen, die ich in meinen Träumen verarbeitete, ohne daß sie mich aufwecken. Heute brauche ich kein Klavier mehr. Ich habe die 6th Avenue, die Geräusche. Ich übersetze die Geräusche in Bilder, so daß meine Träume nicht gestört werden. Die Dinge mischen sich. Eines Nachts läutete eine Alarmglocke. Erstaunlicherweise dauerte das ziemlich schrille Geräusch zwei Stunden an. Es schien mal stärker, mal schwächer zu werden. In meinen Träumen verwandelte es sich in eine Form wie von Brancusi, in eine subtile Kurve. Es störte mich überhaupt nicht."¹⁶⁵

Die Erfahrung von Geräuschen, die im Alltag ständig präsent sind, in die Musik aufzunehmen, ist ein weiteres zentrales Motiv in Cages Werk. Dadurch werden Kunst und Alltag vermischt. Die Musik gewinnt durch das Geräusch eine neue Dimension, weil Eindrücke des Alltags nicht nachgeahmt, sondern direkt erzeugt werden. Alltägliche Geräusche erfahren eine Würdigung und Aufwertung, da sie nicht nur als Störung wahrgenommen, sondern bewusst rezipiert werden. Der Alltag gewinnt dadurch an Poesie, die Musik an Geräuschquellen.

3.1.4. Marcel Duchamp

Ein weiteres, bereits erwähntes Vorbild Cages ist Marcel Duchamp. Er begegnete ihm zum ersten Mal 1942 in New York. Der künstlerische Einfluss Duchamps ist dabei nicht eindeutig zu klären, Cage selbst äußert sich dazu ambivalent:

¹⁶⁵ Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 36.

"Ich habe Duchamps Werk immer bewundert, und als ich anfang, mich mit Zufallsoperationen zu befassen, stellte ich fest, daß er sich schon 50 Jahre vorher damit beschäftigt hatte, nicht nur in der Kunst, sondern auch musikalisch. Als ich ihn darauf ansprach, sagte Marcel: 'Ich nehme an, ich war meiner Zeit um 50 Jahre voraus.'"¹⁶⁶

Trotz Cages Bewunderung Duchamps und persönliche Treffen gibt Cage an, von Duchamps Arbeit über den Zufalls nichts gewusst zu haben. Der Einfluss auf die Zufallsoperationen kann damit nicht eindeutig geklärt werden. Duchamp schien aber Vorbild zu sein, was das Verhältnis zum Publikum und der Integration von Alltagsgegenständen betraf. Cage notiert in diesem Zusammenhang:

"Wie Duchamp möchte ich die Unterschiede zwischen Kunst und Leben, zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Darsteller und Publikum usw. aufheben."¹⁶⁷

3.1.5. Mark Tobey

Eine weitere wichtige Begegnung für die Geschichte der nichtintentionalen Werkgenese ist die zwischen John Cage und Mark Tobey. Die beiden befreundeten sich während Cages Zeit an der Cornish School of Performing and Visual Arts in Seattle. Tobey brachte Cage über seine Malerei auf das Prinzip des 'moving focus'¹⁶⁸. Dazu wurden Strukturen bildfüllend eingesetzt, so dass kein Zentrum entstand, in welchem der Blick verweilen konnte. Mark Tobey begeisterte Cage auch mit seinem Blick, der im Alltäglichen Besonderes entdecken konnte, um daraus eine Inspiration für die künstlerische Arbeit zu machen.¹⁶⁹ So berichtet Cage über den Weg von der Cornish School zu einem japanischen Restaurant:

"Nun, wir konnten in Wirklichkeit nicht richtig laufen, er blieb dauernd stehen, um überall etwas Überraschendes wahrzunehmen - auf einer Barackenwand oder im offenen Raum. Dieser Spaziergang war für mich eine Offenbarung. Es war das erste Mal, dass mir ein anderer Unterricht im vorurteilslosen Betrachten erteilte, jemand der das, was er sah, nicht mit etwas vorher Gesehenem verglich [...]. Tobey blieb auf den Bürgersteigen stehen, Bürgersteige, die wir normalerweise beim Spaziergehen nicht wahrnehmen, und sein staunender Blick verwandelte sie sofort in ein Kunstwerk"¹⁷⁰

166 Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 170.

167 Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 32.

168 Vgl. Loos, Toni, "Fluss, Steine und Rauch – Aquarelle und Zeichnungen von John Cage" in Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“, S. 184-205.

169 Vgl. Herzogenrath, Wulf, "John Cage: Musik-Kunst-Leben. Gedanken zu Cage als bildender Künstler", in Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“, S. 28-45.

170 Nierhoff-Wielk, Barbara, "A purposeful purposelessness' - Zufall in der Kunst von John Cage" in Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“, S. 254-270, Nierhoff-Wielk zitiert Cage, S. 254.

Das vorurteilsfreie Schauen und die Akzeptanz der zugefallenen Form sind Motive, die Cages Ästhetik maßgeblich beeinflussen sollten, genauso wie das Fehlen eines Zentrums oder Höhepunktes. Gleichzeitig sind die erwähnten Motive aber auch Elemente des Zen-Buddhismus, mit dem sich Cage von diesem Zeitpunkt an verstärkt auseinandersetzte.

In diesem Zusammenhang ist ein Exkurs angebracht, zu DaVincis "Traktat von der Malerei". Dieser empfiehlt, ähnlich wie Tobey, sich Inspiration aus den Konturen von Flecken, Verwitterungen und Ähnlichem zu holen. Nach ihm wird die Phantasie beflügelt, setzt man sich lange genug mit derlei Randerscheinungen des visuellen Alltags auseinander:

"Ich kann nicht umhin, unter diese Vorschrift eine neue Erfindung von Spekulation zu setzen, die, obschon sie unbedeutend scheinen mag und fast des Lachens würdig, nichtsdestoweniger von großer Nützlichkeit ist, den Geist zu verschiedenen Erfindungen aufzuwecken, und das ist, wenn du in allerlei Gemäuer hineinschaust, das mit vielfachen Flecken beschmutzt ist, oder in Gestein von verschiedener Mischung [...]. Uns ist mit solchen Mauern und Gemisch wie mit dem Klang von Glocken, daß du in ihren Schlägen jeden Namen und jede Vokabel finden kannst, so du auszudenken vermagst."¹⁷¹

Dieses Motiv, sich Inspiration aus den gewachsenen oder verwitterten Formen der Natur zu suchen, erinnert an die Frottage Max Ernsts, der gewachsene Formen abrieb, um sie als Grundlage für seine Malerei zu verwenden.

3.1.6. Gita Sarabhai

Eine weitere wichtige Begegnung war die mit Gita Sarabhai, eine junge Frau aus einer wohlhabenden indischen Familien, die, um "den ärgerlichen Einfluss westlicher Musik auf die Musik ihres Vaterlandes"¹⁷² zu studieren, nach New York gekommen war. Cage, interessiert an verschiedenen musikalischen Kulturen, lernte bei ihr über indische Musik, während sie bei ihm zeitgenössische Musik und Kontrapunkt lernte. Eines Tages fragte er Gita Sarabhai, was ihre Lehrer über die Funktion von Musik dachten.

"Sie sagte, das Ziel der Musik liege darin, den Geist zu reinigen und zu beruhigen und ihn dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen. Und ich glaube, das ist richtig. [...] Ich war zutiefst

¹⁷¹ Ebenda, Nierhoff-Wielk zitiert DaVinci, S. 255.

¹⁷² Revill, David, Tosende Stille, S. 117.

beeindruckt und kam auf der Stelle zu der Überzeugung, daß genau das das eigentliche Ziel der Musik war."¹⁷³

Der John Cage-Biograph David Revill sieht in dieser Begegnung einen Umschlagpunkt, die dem kompositorischen Schaffen Cages eine neue Klarheit, ein neues Ziel gab. Cage begann, indische spirituelle Philosophien zu studieren, aber auch die Schriften des deutschen Mystikers Meister Eckhart. Besonders fasziniert zeigte sich Cage von der indischen Gefühlslehre, die in der indischen Philosophie als Grundlage kreativen Schaffens die Emotionen betont.

"Die zentrale Emotion, Ruhe, wurde zu seinem Leitstern, und zu einem Weg, sich selber für 'göttliche Einflüsse' aufgeschlossen zu halten"¹⁷⁴

Das Komponieren stellte von diesem Zeitpunkt an für Cage eine "Läuterung des Geistes"¹⁷⁵ dar, um für ebenjene 'göttlichen Einflüsse' empfänglich zu werden. Diese sind für Cage, beeinflusst vom fernöstlichen Denken, nichts anderes als die Umwelt, in der wir leben.

"Ein geläuterter Geist bedeutet, daß der Fluß der Dinge, die unsere Sinne aufnehmen und die bis in unsere Träume vordringen, nicht von unserem Ego gestört wird. Unsere Aufgabe im Leben besteht darin, zwischen unserer Person und dem Leben, das wir leben, eine Übereinstimmung herzustellen, und Kunst kann uns dabei helfen."¹⁷⁶

In diesen Aussagen stecken bereits viele Ansichten, die auch im Zen vertreten werden. Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass Cage damit an die Lehren von Suzuki anschloss.

3.2. Zen

Die Beschäftigung mit fernöstlicher Philosophie war für Cage mehr als nur das Operieren mit Zufallstechniken. Seine künstlerische Philosophie und seine Lebenseinstellung sind untrennbar verbunden mit dem Zen-Buddhismus. In diesem Zusammenhang wird die Rolle von Suzuki betont, dessen Kurse Cage Ende der vierziger Jahre besuchte.

Daisetz Teitaro Suzuki wuchs in Japan auf und studierte sowohl an der Universität Tokyo, als auch bei Shaku Soyen, der erste Zen-Meister, der auch in den USA unterrichtete. Dieser schickte Suzuki

¹⁷³ Ebenda, Revill zitiert Cage.

¹⁷⁴ Ebenda, S.120.

¹⁷⁵ Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Kostelanetz zitiert Cage, S. 47.

¹⁷⁶ Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage S. 48.

mit dem Auftrag von Übersetzungsarbeiten nach Chiacago. Daraufhin widmete sich Suzuki immer mehr der Aufgabe, Menschen in Europa und Amerika an die Weisheit des Zen-Buddhismus heranzuführen. Dabei muss betont werden, dass Suzuki weder Zen-Meister noch Mönch war – seine Rolle wird eher als die eines Laientheologen beschrieben. Gegen Ende der vierziger Jahre begann Suzuki, auch an der Columbia University Kurse zu geben. Er akzeptierte dabei keine Studienanfänger, und nur eine sehr kleine Zahl an Studierenden belegte seine Kurse regulär im Rahmen ihres Lehrplanes. Da Suzuki aber Gäste akzeptierte, war der Vortragsraum trotzdem immer gedrängt voll. In welchem Zeitraum genau Cage die Vorträge Suzukis besuchte, ist unklar, er äußert sich diesbzüglich vage und erwähnt dass er die Vorträge 'Ende der vierziger Jahre' besuchte. Revill berichtet, dass ab 1951 deutliche Auswirkungen von Suzukis Vorträgen in Cages Werk bemerkbar waren. Cage selbst berichtet von den Vorträgen:

"Suzuki sprach nie laut. Wenn schönes Wetter war, wurden die Fenster geöffnet; die von La Guardia startenden Flugzeuge flogen von Zeit zu Zeit direkt über uns und übertönten alles, was er zu sagen hatte. Nie wiederholte er, was er beim Vorbeifliegen der Flugzeuge gesagt hatte. (...) Man fragte sich oft, ob man überhaupt etwas verstanden hatte. Das Verständnis kam später - oder gar nicht."¹⁷⁷

Cage berichtet weiter von der Wirkung, welche die Vorträge auf ihn ausübten:

"Während er sie hielt, konnte ich mir nicht um alles in der Welt klarmachen, wovon eigentlich die Rede war. Erst eine ganze Woche später, als ich auf der Suche nach Pilzen im Wald umherstriefte, dämmerte es mir."¹⁷⁸

Der Zen wird als eine radikale Form des Empirismus beschrieben. "In jedem Augenblick zeigt sich alles, was passiert."¹⁷⁹ Das Leben wird als ein komplexes Ganzes wahrgenommen. Das Konzept des 'Fehlers' existiert nicht, da Geschehenes einen Grund habe, und Dinge, die 'passiert sind', auch existieren würden. "Jedes Ding so zu sehen, wie es ist"¹⁸⁰ führt zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber allen Dingen, nicht nur jenen, die konventionellerweise im Fokus stehen. So verschiebt sich die Wahrnehmung weg von gewohnten Bahnen hin auf kleine Details, genauso wie auf große Zusammenhänge.

Ebenso inexistent ist das Konzept der Gegensätze. Im Zen wird von einer wechselseitigen

¹⁷⁷ Revill, David, Tosende Stille, Revill zitiert Cage, S. 141.

¹⁷⁸ Ebenda.

¹⁷⁹ Ebenda, Revoll zitiert Cage, S. 143.

¹⁸⁰ Ebenda, Revill zitiert Cage, S. 144.

Durchdringung der Dinge ausgegangen. "Gegensätze sind Korrelate oder Ergänzungen"¹⁸¹, deswegen sind 'Leere' und 'Nichts' dem 'Sein' gleich. Das Kausalprinzip wird als unsinnig abgelehnt, da es nicht nur eine Ursache für Wirkung gibt, sondern eine Vielzahl. Statt Ursache und Wirkung wird stattdessen das Hier und Jetzt betont.

In der Phase, in der sich Cage von seiner Frau Xenia scheiden lies, übernahm die Beschäftigung mit fernöstlicher Philosophie die Rolle einer Psychoanalyse. "Zen zu praktizieren heißt, an die Dinge realistisch und humorvoll heranzugehen."¹⁸²

Die Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus lehrt auch, dass Vorlieben und Abneigungen Ausdruck des Egos sind. Dieses wird mit seinen Werturteilen als Beschränkung für Erfahrungen angesehen. Das Nirwana, also die Auslöschung aller Dinge, wird erreicht, indem "innere und äußere Erfahrungen"¹⁸³ 'zum Fließen' gebracht werden. "Irrationalität und "Nicht-Bewußtsein"¹⁸⁴ werden als positives Ziel betrachtet, das mit einer irrationalen und nicht bewussten Umwelt harmoniert. Das Studium des Zen ist ein Zustand der Verwirrung, Suzuki erklärt diesen Vorgang so:

"Vor dem Zen-Studium sind die Menschen Menschen und die Berge Berge. Während des Zen-Studiums geraten die Dinge in Verwirrung. Nach dem Zen-Studium sind die Menschen wieder Menschen und die Berge Berge."¹⁸⁵

Auf die Frage nach dem Unterschied zwischen vorher und nachher antwortet Suzuki: "Kein Unterschied, nur die Füße sind ein wenig vom Boden abgehoben."¹⁸⁶

Das Ego wird durch die Beschäftigung mit Zen verwirrt, wodurch Dinge klarer werden, weil Tatsachen ohne Werturteil wahrgenommen werden können. Das Ablegen von persönlichen Vorlieben und Abneigungen ist gleichzeitig der wichtigste Anknüpfungspunkt zwischen dem Zen und Cages Arbeit: in ihr liegen die Zufallsoperationen begründet. In dem Versuch, seinen Einfluss auf das Werk zu minimieren, liegt das Hauptmotiv von Cages Werken.

Seine Methode, Musik mithilfe des Zufalls auf möglichst unpersönliche Weise zu erstellen, ist ein Versuch, die eigenen Vorlieben und Abneigungen im Werk zu vermeiden. Durch diese "Unpersönlichkeit des Schaffensprozesses"¹⁸⁷ sieht er eine Möglichkeit, über die Musik die "Hörer

181 Ebenda, S. 145.

182 Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Kostelanetz zitiert Cage, S. 21.

183 Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 22.

184 Ebenda.

185 Revill, David, Tosende Stille, S. 154.

186 Ebenda.

187 Ebenda.

mit dem modernen Leben zu versöhnen“¹⁸⁸

Suzuki veranschaulichte die Wirkung des Egos auf den Geist.

"Zu Beginn dieser Vorlesung ging Suzuki nach vorn und malte eine elliptische Figur und links daneben zwei parallele Linien an die Tafel. Auf die parallelen Linien deutend, sagte er, dies sei das Ego, die eiförmige Figur dagegen sei die Struktur des Geistes. Er fügte hinzu, daß das Ego die Fähigkeit besitzt, sich den von ihm gemachten Erfahrungen zu verschließen, die über und durch die Sinne in die Welt, die uns umgibt - die sogenannten bedingte Welt- eindringen und anschließend über unsere Träume oder, wie Meister Eckhart sagen würde, über den 'Grund' zurück zum Ego kehren. Durch Werturteile, durch Ablehnung oder Annahme der Dinge der Außenwelt, kann das Ego sich von der bedingten Welt distanzieren. Die Erinnerung an diese Werturteile, die, teilweise verzerrt, in unseren Träumen verarbeitet werden, verfestigt diese Tendenz. Es besteht also die Möglichkeit, sich vollkommen von der Außenwelt abzuschließen. Man kann aber auch die Dinge in einer Kreisbewegung in sich aufnehmen, was Rilke folgendermaßen umschreibt: Bei Betrachtung eines Baumes sich zu fragen, ob man der Baum oder man selbst sei." Nach Suzuki entspricht ein solches Verhalten eher der Lehre des Zen als die Methode, sich durch den Rückzug auf das eigene Ego von der Außenwelt fernzuhalten."¹⁸⁹

Cage entscheidet sich für diesen Weg nach außen, fragt sich aber, wie es funktionieren kann, die Außenwelt über die Sinne zu erfassen, ohne ein Konzept zu haben. Denn was der Zen-Buddhismus ebenfalls lehrt, ist, "jedes Konzept zu Staub zu zermahlen, bis nichts mehr übrig ist."¹⁹⁰ So können Cages Techniken der nichtintentionalen Werkgenese auch als sein Weg beschrieben werden, Zen in seiner Arbeit zu praktizieren.

3.3. Nichtintentionale Verfahren

3.3.1. Prepared Piano

Cage ist nicht nur für die Verwendung von Zufallsoperationen in der Komposition bekannt, sondern auch für die 'Erfindung' des 'Prepared Piano', des präparierten Klaviers.

Die Erfindung nicht einer theoretischen Überlegung geschuldet, sondern dem Zufall der Aufführungskonditionen.

Im März 1940 sollte am Cornish Theatre in Seattle an einem Freitagabend eine Tanzveranstaltung

188 Ebenda.

189 Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Kostelanetz zitiert Cage, S.51f.

190 Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 52.

von Syvilla Fort stattfinden. Am Montag derselben Woche hatte sie noch keine Musik für ihr Solo mit dem Titel 'Bacchanale'. Dienstag wurde Cage von Syvilla Fort gebeten, eine musikalische Begleitung zu komponieren. Cage stoppte die Zeit ihres Tanzes und entwarf eine rhythmische Struktur zu den Bewegungen. Da die Bühne der Cornish Scholl aber weder über Seitenkulissen noch einen Orchestergraben verfügte, war für ein Percussionorchester, für das Cage zu dem Zeitpunkt hauptsächlich komponierte, kein Platz. Eine Klavierbegleitung hätte laut Aussagen von Cage nicht dem Charakter des Stückes entsprochen. "es war ein energiegeladenes, ja barbarisches Stück."¹⁹¹ In dieser Situation erinnerte Cage sich, wie sein Lehrer Henry Cowell mit dem Klavier umgegangen war: Dieser baute in seine Kompositionen Stellen ein, in denen bei offenem Deckel die Saiten direkt gezupft oder geschlagen wurden. Cowell benutzte auch Stopfeier, die er zwischen den Saiten durchzog.

Für die Begleitung der 'Bacchanale' ging Cage auf ähnliche Weise vor: Er präparierte die Klaviersaiten mit Papierstreifen, in die Hämmerchen drückte er Heftzwecken, wodurch das Klavier chembaloartige Klänge hervorbrachte. Weiters benutzte Cage Schrauben und Dichtungsringe, um dumpfe, metallene Geräusche zu erzeugen. Auf diese Weise konnte er den akustischen Eindruck eines Schlagzeugorchesters erzeugen.

"Ich lud Mark Tobey und Morris Graves ein, sich das anzuhören. Sie waren ganze entzückt davon. Ebenso Syvilla und ich und Xenia. Wir freuten uns alle ganz irrsinnig."¹⁹²

Durch die Zweckentfremdung des Instruments in einer Notsituation enthüllte Cage den verborgenen Charakter des Klaviers als Schlaginstrument: Die kleinen Filzhämmerchen bringen in einer herkömmlichen Spielweise harmonische Lautfolgen hervor, die ihren Ursprung verschleiern. Durch das Öffnen des Klavierdeckels und das Einfügen metallener und hölzerner Gegenstände wird die mildernde Wirkung des Filzes auf den Schlag aufgehoben. Die Funktionsweise des Klaviers als komplexes Schlaginstrument wird sichtbar.

3.3.2. I Ging

3.3.2.1. Concerto for prepared Piano

1951 schenkte Christian Wolff Cage, der von diesem Kompositionsunterricht bekam, eine Ausgabe der neu publizierten englischen Übersetzung des I Ging. Aus einer mündlich überlieferten Tradition war das I Ging die schriftliche Aufzeichnung einer Orakel-Technik. Aus den binären

¹⁹¹ Revill, David, Tosende Stille, Revill zitiert Cage, S. 93.

¹⁹² Ebenda, Revill zitiert Cage, S. 95.

Antwortmöglichkeiten die sich aus 'ja' und 'nein' ergeben, entwickelten sich mit der Zeit komplexere Deutungsmuster. Fasst man jeweils zwei Möglichkeiten zusammen, ergeben sich bereits vier Deutungsmuster (ja/ja, ja/nein, nein/ja, nein/nein). Das I Ging operiert mit sechs Möglichkeiten in Form von ungeteilten und geteilten Linien, daraus ergeben sich vierundsechzig Deutungsmuster, diese werden im Buch 'Hexagramme' genannt. Diese Hexagramme wurden traditioneller Weise durch den Wurf von Münzen oder das Ziehen von Schafgarbenstengeln ermittelt. Das Orakel beantwortet im traditionellen Sinn keine Fragen nach einem konkreten Ist-Zustand oder der Zukunft, sondern weist auf Tendenzen hin. So können Fragende sich harmonischer in den Lauf der Dinge einordnen.

Cage hatte das I Ging bereits 1943 gesehen, fand damals aber keine Verwendung. Erst durch die Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus und einer Diagrammtechnik, die er in der Arbeit am 'Concerto for Prepared Piano' verwendete, ließen Cage die praktischen Möglichkeiten des Orakelbuchs erkennen. Den letzten Satz von 'Concerto for Prepared Piano', für den Cage bereits Tabellen hergestellt hatte, in denen er Klänge und Klanggruppen zusammenfasste, vollendete er mithilfe des I Ging. Die ungeteilten Linien bezog Cage dabei auf das Orchester, die geteilten auf das Klavier. So ermittelte er, ob ein Teilabschnitt mit dem Klavier oder Orchester beginnen sollte. Das Resultat des Zufalls wurde dabei bedingungslos akzeptiert.

"Ich habe nie daran gedacht, es nicht zu akzeptieren! Das ist genau das erste, was uns das I Ging lehrt: Akzeptanz, Hinnahme. [...] wenn wir Zufallsoperationen benutzen wollen, müssen wir die Resultate akzeptieren. Wir haben kein Recht, sie zu benutzen, wenn wir entschlossen sind, die Resultate zu kritisieren und eine bessere Antwort zu suchen"¹⁹³

Die Akzeptanz des vom Zufall ermittelten Resultats und die damit verbundene Aufgabe von Hörkonventionen ist ein wichtiges Merkmal von Cages Arbeit. Das 'Concerto for Prepared Piano' ist somit das erste von Cages Werken, das mithilfe von Zufallsoperationen basierend auf dem I Ging entstand.

3.3.2.2. Music of Changes

Nach 'Concerto for prepared Piano' begann die Arbeit an 'Music of Changes', das erste Werk, das komplett auf dem I Ging basiert. Cage verwendete dazu ein noch komplexeres System aus Diagrammen als beim Vorgängerwerk, um mit den Zufallsoperationen des I Ging arbeiten zu

193 Nierhoff-Wielk, Barbara, "A purposeful purposelessness", Nierhoff-Wielk zitiert Cage S. 267.

können. Dazu wurden wieder Klanggruppen und Tempoangaben in verschiedenen Tabellen arrangiert, aus denen mittels Münzwurf einzelne Elemente ausgewählt wurden. In den Klanggruppen waren dabei nicht nur 'musikalische' Töne von herkömmlichen Instrumenten notiert, sondern auch Geräusche wie das Zufallen des Klavierdeckels, das Schlagen auf das Gehäuse und ähnliches. Henry Cowell vermutete, dass Cage auf diese Weise herausfinden wollte, wie man das Klavier noch einsetzen könne, ohne es zu präparieren.¹⁹⁴ 'Music of Changes' ist durch die Verwendung der Zufallsoperation ein Werk, in welcher Cage gemäß der Zen-Philosophie versucht, sein eigenes 'Ego' aus dem Kompositionsvorgang auszuschließen. Das Akzeptieren des Resultats des Münzwurfes ist eine beinahe meditative Übung der Akzeptanz.

"Die meisten Leute, die glauben, ich sei am Zufall interessiert, begreifen nicht, daß ich den Zufall als eine Methode benutze. Man denkt im allgemeinen, ich benutze den Zufall als eine Möglichkeit, um mich einer Entscheidung zu entziehen. Aber meine Entscheidungen bestehen darin, welche Fragen überhaupt gestellt werden."¹⁹⁵

Im Idealfall ist der Kompositionsvorgang also derart komplex an verschiedene Zufallsverfahren gekoppelt, dass er dadurch zu einem Vorgang wird, der nicht mehr an Cage selbst als Person gebunden ist. Trotz dieses komplexen Filters, um seine Persönlichkeit nicht in das Stück miteinfließen zu lassen, wurde ihm von Kritikern vorgeworfen, das Stück wäre nicht frei von Cages musikalischen Vorlieben, da er immer noch die Klanggruppen nach seinen Vorstellungen arrangierte. Cage reagierte in 'Imaginary Landscapes Nr. 4', in der er neben dem Zufallsverfahren im Kompositionsvorgang noch einen zweiten Zufallsfilter schob, der Cages Vorlieben von der endgültigen Aufführung trennen sollte.

3.3.2.3. Imaginary Landscapes

'Imaginary Landscapes' sind Titel einer Reihe von Konzerten, in denen Cage ab 1938 mit elektronisch hervorgebrachten Tönen experimentierte. Dazu kombiniert er in den einzelnen Stücken verschiedene elektronische Geräuscherzeuger wie etwa Turntables, Kassettenrekorder, batteriebetriebene Sirenen und einen Hörfrequenz-Oszillator mit Instrumenten und Haushaltsgegenständen. Besonders interessant für die nichtintentionale Werkgenese ist aber 'Imaginary Landscapes Nr. 4' von 1952.

¹⁹⁴ Vgl. Revill, David, Tosende Stille.

¹⁹⁵ Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Kostelanetz zitiert Cage, S. 25.

Als 'Instrumente' verwendet Cage ausschließlich 12 Radios, die von 24 Orchestermitgliedern 'gespielt' werden. Eine Person regelt dabei den Lautstärkeregler, die andere Person die Frequenzeinstellung. Auf die Frage, warum er die Zahl 12 gewählt hat, gibt Cage verschiedene Antworten, von den zwölf Aposteln zu den zwölf Tönen der Oktave, es schien ihm eine "angemessene Zahl"¹⁹⁶ zu sein. Die Instruktionen für die Musiker sind in räumlichen Intervallen verzeichnet. Der Abstand zwischen den einzelnen Noten kann dabei auf jede beliebige Geschwindigkeit verändert werden, da sich ihr Verhältnis zueinander nicht ändert. In der Partitur sind also lediglich die rhythmische Struktur und die Lautstärke vorgegeben. Über den Kompositionsvorgang schreibt Cage:

"Every element is the result of tossing of coins, producing hexagrams which give numbers in the I-Ching chart: 6 tosses for a sound, 6 for its amplitude. The toss for tempo gives also the number of charts to be superimposed in that particular division of the rhythmic structure. The rhythmic structure is now magnificent because it allows for different tempi: accelerandos, ritards, etc. The radio-piece is not only tossing of coins but accepts as its sounds those that happen to be in the air at the moment of performance"¹⁹⁷.

Ort und Zeit der Aufführung verändern das Ergebnis signifikant, da diese beiden Parameter bestimmen, welches musikalische Material schließlich dem Publikum zu Ohren kommt. Die eigentlich festgelegte, also determinierte Struktur, ist durch Zufallsoperationen ermittelt und wird dem Moment der Aufführung gegenübergestellt. Durch die Wahl der 'Instrumente' durch Cage wird eine Komponente des Zufalls eingefügt, in dem das potentiell zur Verfügung stehende musikalische Material einem dauernden Wandel unterzogen ist. Da die Orchestermitglieder genaue Einsätze mit Geschwindigkeiten ihrer Regulation zugewiesen werden, wird über das zufällige Grundmaterial ein theoretisch konstanter Rahmen gelegt, der die Beliebigkeit des zugrundeliegenden Materials dadurch noch mehr betont. So klingt bei gleicher Spielweise des Stücks jeder Aufführung anders. Die erste Aufführung von 'Imaginary Landscapes nr. 4' fand im Anschluss an ein Konzert spätabends statt. Deshalb war sie relativ unspektakulär, da die Radiostationen nachts ihr Programm bereits eingestellt hatten, die Aufführung fand also beinahe ohne Töne statt. Cage nahm derartige Zufälle, die dem Leben geschuldet waren, und nicht seiner Kompositionstechnik aber bewusst in Kauf. Genauso wie das Resultat der I Ging Befragung waren die Umstände der Aufführung zu akzeptieren.

196 Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage S. 114.

197 Schädler, Stephan, "John Cage und der Zufall in der Musik", in Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip, S. 65-74, Schädler zitiert Cage, S. 73.

In 'Imaginary Landscapes Nr. 4' wird die Unwiderholbarkeit von einer Aufführung bewusst im Werk verankert und betont damit aber gleichzeitig ein Element, das jeder Aufführung in einem musikalischen oder theatralen Rahmen innewohnt. Auf kleine Schwankungen und Unvorhersehbarkeiten muss reagiert werden. Obwohl in einem traditionellen Aufführungsbetrieb und Kunstverständnis versucht wird diese Schwankungen weitestgehend auszuschließen, kann dies nicht immer verhindert werden. Cage setzt diese Schwankungen bewusst ein, er nennt diese Art des Zufalls 'Unbestimmtheit' bzw. 'indeterminacy'.

3.3.3. Unbestimmtheit

Da das I Ging und dessen praktische Anwendung in Zufallsoperationen Cage nicht genügte, seine eigene Handschrift weitestgehend aus dem Endresultat zu lösen, führte er weitere Ebenen des Unvorhersehbaren ein. Nachdem die Arbeit mit den Tabellen und Diagrammen sehr langwierig war, suchte er nach schnelleren Wegen, um eine Komposition zu vollenden und trotzdem dem Zufall einen Raum zu lassen. Ein zweites von ihm eingesetztes Verfahren nannte er 'Unbestimmtheit', das eine Vielzahl an Techniken umfasst.

3.3.3.1. Music for Piano

Eine Möglichkeit davon sah er darin, wie etwa im 1952 erarbeiteten 'Music for Piano', Unregelmäßigkeiten im Papier als Grundlage zur Notenfindung einzusetzen. Dazu legte Cage einfach ein transparentes Notenpapier über das Blatt und notierte die Unebenheiten.

"Certainly I intended to continue working [...] by consulting the I Ching as usual. But I also wanted to have a very rapid manner of writing a piece of music. Painters, for example, work slowly with oil and rapidly with watercolours [...] I looked at my paper, and I found my 'water colours': suddenly I saw that the music, all the music, was already there."¹⁹⁸

198 Nierhoff-Wielk, Barbara, "A purposeful purposelessness", Nierhoff-Wielk zitiert Cage, S. 262f.

3.3.3.2. Etudes Australis

Cage benutzte diese Technik in abgewandelter Form auch bei den 'Etudes Australis' von 1974. Als außermusikalische Grundlage diente der Atlas Australis, Sternkarten der südlichen Hemisphäre. Das I Ging wählte dann jene Seiten aus, über welche dann ein wiederum transparentes Notenpapier gelegt wurde, um die darunterliegenden Sterne in Noten zu übertragen. Anschließend war es noch einmal das I Ging, welches die Noten auf Oktaven aufteilte. Durch diese Methode konnten beliebige Elemente in Musik übertragen werden, weswegen Cage diese Methode als Möglichkeit sah "to introduce into music the 'ready-made' of Marcel Duchamp."¹⁹⁹ In der Tat handelt sich bei diesem Verfahren nicht darum, außermusikalische Elemente nachzuahmen, sondern diese direkt und beinahe unverändert im Kunstkontext einzusetzen. Das Ergebnis der 'Etudes Australis' gilt jedoch als sehr schwierig zu spielen, da die beiden Hände zwei unabhängige Tonfolgen spielen, die jeweils über den gesamten Tonbereich gehen. Dazu müssten sich die Hände im Laufe des Spiels mehrmals überkreuzen.²⁰⁰

Cage bevorzugte schließlich dieses Konzept der Unbestimmtheit, da bei den Zufallsoperationen das Ergebnis in einem klar abgesteckten Rahmen fungiert, bei dem die einzelnen Elemente davor selbst ausgewählt werden. Die verschiedenen Verfahren der Unbestimmtheit können jedoch situativ verändert werden und bergen mehr Überraschungspotential.

"Anders gesagt, versuche ich immer eher, mir meine Neugier und meine Offenheit für das, was geschieht, zu bewahren und meine Kompositionsmethoden so einzusetzen, daß ich nicht weiß, was passieren wird. Und das ist übrigens auch das, was man den eigentlichen Unterschied zwischen Unbestimmtheit und Zufallsoperationen nennen könnte. Bei Zufallsoperationen sind einem die Elemente des Bereiches mit dem man es zu tun hat, mehr oder weniger bekannt, während ich bei der Methode der Unbestimmtheit das Gefühl habe (vielleicht mache ich mir ja auch etwas vor), daß ich mich außerhalb der Grenzen eines bekannten Universums befinde"²⁰¹

3.3.3.3. Living Room Music

Erst nachdem Cage seine Zufallsexperimenten mit I Ging durchführt, benutzt er den Begriff der Unbestimmtheit, um Phänomene zu bezeichnen, die er bereits vor 1950 versucht zu erzeugen. In der 'Living Room Music' von 1940, die er angelehnt an Saties 'Musique d'Ameublement' schreibt, zeigen die Anweisungen für Spielende jene Unbestimmtheit.

¹⁹⁹ Ebenda, Nierhoff -Wielk zitiert Cage, S. 263.

²⁰⁰ Vgl. Revill, David, Tosende Stille.

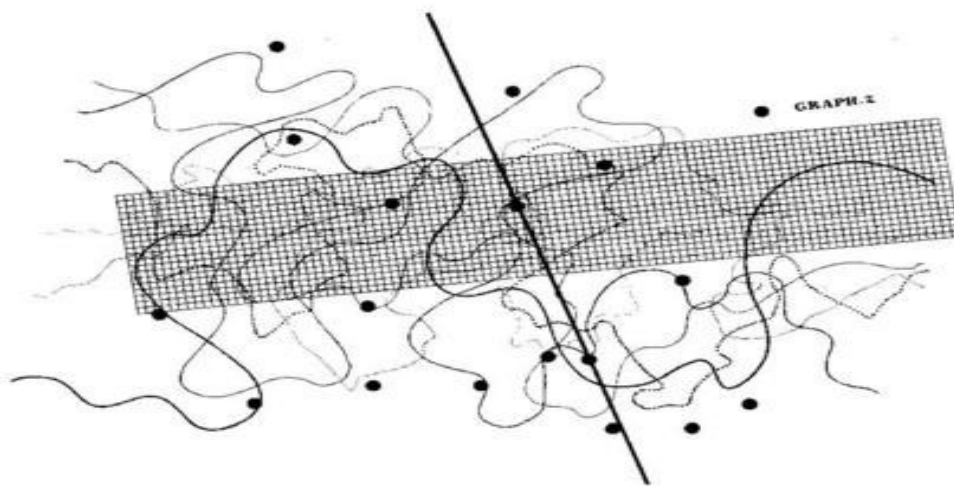
²⁰¹ Nierhoff-Wielk, Barbara, "A purposeful purposelessness", Nierhoff-Wielk zitiert Cage, S. 263f.

"Zum Beispiel erster Spieler: Zeitschriften, Zeitung oder Pappe; zweiter Spieler: Tisch oder andere Holzmöbel; dritter Spieler: größere Bücher; vierter Spieler: Boden, Wand, Tür oder hölzernen Fensterrahmen."²⁰²

Die Anweisungen lesen sich eher wie vage Vorschläge. Den an der Aufführung Beteiligten bleibt innerhalb eines festgelegten Rahmens eine Wahl zwischen Optionen, welche die Aufführung als solche erst determiniert.

3.3.3.4. Fontana Mix

Ein weiteres Beispiel für die Unbestimmtheit, die durch die Komplizenschaft zwischen Notation und Interpretation entsteht, findet sich in Cages 'Fontana Mix' von 1958-59. Die Partitur besteht aus zehn Papierblättern mit Kurvenlinien, zehn Transparentfolien mit Punkten, einer Folie mit einem geraden Strich und einer Folie mit einer Gitternetz. Zur Interpretation wird eine beliebige Punktfolie auf ein beliebiges Kurvenblatt gelegt. Die Folie mit der geraden Linie wird dann so mit der Gitterfolie darüber gelegt, dass die gerade Linie zwei Punkte miteinander verbindet: einer davon innerhalb des Gitternetzes, einer außerhalb.²⁰³ Die Partitur wird dabei nach den visuellen Vorlieben des Interpreten aus dem von Cage gelieferten Material gebastelt.



(Abbildung 5) John Cage, 'Fontana Mix' 1958-59.²⁰⁴

²⁰² Ebenda, Nierhoff-Wielk zitiert Cage, S. 264.

²⁰³ Vgl. Ziegler, Yvonne, "John Cages Bezüge zur Performancekunst", in Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“, S. 136-152.

²⁰⁴ <http://www.medienkunstnetz.de/works/fontana-mix/>, 23.01.2015.

Das musikalische Ausgangsmaterial, das gemäß dieser entstandenen Partitur arrangiert werden soll, besteht aus beliebigen 17 Minuten Band eines "magnetic tape"²⁰⁵, also Aufnahmen eines Konzertes. Cage schlägt dabei vier seiner eigenen Werke vor, nämlich 'Aria', 'Concert for Piano and Orchestra', 'Solo for Voice 2', and 'WBAI'. Die Partitur kann aber auch für Einzelinstrumente oder mehrere Instrumente verwendet werden, wie Cage vorschlägt. Da die Partitur nicht wie eine herkömmliche interpretiert werden kann, entsteht aus dieser notwendigen Übersetzungsarbeit, die Cage einer möglichen Interpretation voranstellt, ein großes Potential für Unbestimmtheit. Die Interpretation gerät eher zu einer Improvisation, entweder am Instrument oder am Magnetband, zu der Cage mit seiner Partitur Inspiration anbietet. Es scheint unmöglich, dieser Partitur sich ähnelnde Aufführungen zu entlocken. Damit zeigt Cage auf, dass trotz der Notation in der Aufführung immer auch die Interpretation der an der Aufführung Beteiligten steckt, die in diesem Fall zum zentralen Moment der Aufführung wird.

3.3.3.5. Etcetera

Um auf diese als Beliebigkeit wahrgenommene Notation zu reagieren schreibt Cage 1973 ein Stück mit dem Titel 'Etcetera'. Es entstand auf die Bitte von manchen Musikern, die mit der Freiheit, die Cage den Interpreten in seinen Kompositionen lässt, nicht zurechtkamen. In 'Etcetera' steht Musikern daher frei, ob sie nach Anleitung des Dirigenten spielen wollen, oder für sich allein. Cage äußerte sich selbst dazu:

"Mit diesem Stück versuche ich ein Beispiel einer Gesellschaft zu zeigen, in der es beides gibt, Freiheit und Unfreiheit. In einigen Stücken gebe ich ein Beispiel für die Freiheit und in anderen wiederum ein Beispiel für die Unfreiheit. Es mag wohl zutreffen, daß manche gesagt bekommen müssen, was zu tun sei. Sie können mit Freiheit nichts anfangen. Es gibt aber auch andere, wie mich z.B., die Freiheit brauchen und es hassen, gesagt zu bekommen, was zu tun sei."²⁰⁶

Freiheit bedeutet für Cage dabei, wie er an anderer Stelle betont, eben nicht das zu machen was man eben will, sondern Freiheit stellt im Sinne des Zen vielmehr einen Versuch dar, sich von Neigungen und Abneigungen frei zu machen.

²⁰⁵ Vgl. http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=79, 23.01.2015.

²⁰⁶ Revill, David, Tosende Stille, Revill zitiert Cage, S. 75f.

3.4. 'Theatrales' Schaffen von Cage

3.4.1. Untitled Event

John Cage ist einem breiten Publikum als Musiker bekannt, aber auch im Bereich der Theaterwissenschaft ist sein Schaffen wichtig. Besonders in den Mittelpunkt gerückt wird dabei das 'Untitled Event', das im Sommer 1952 am Black Mountain College aufgeführt wurde. Cage wurde über die Sommermonate dorthin eingeladen, um Kurse zu geben. Durch eine Zusammenarbeit zwischen Künstlern verschiedener Kunstgattungen entstand unter der 'Komposition' von Cage schließlich das Untitled Event, das als Vorgänger und wichtiger Schritt in Richtung des Fluxus-Happening gilt. Erika Fischer-Lichte erläutert anhand des 'Untitled Event' ihren Begriff des Performativen, und führt die Aktion unter dem Titel 'Entdeckung des Performativen'²⁰⁷ an.

Im Speisesaal des Black Mountain College wurden Sessel für das Publikum in Dreiecken aufgestellt, die Spitzen wiesen dabei in die Mitte, so dass sich diese zu einem Quadrat fügten. Zwischen den Dreiecken waren zwei Gänge freigelassen die sich in der Mitte kreuzten. So konnte sich das Publikum gegenseitig beobachten, aber ein Großteil der Aktionen fand außerhalb dieses Quadrates statt. Bevor sich das Publikum jedoch setzen konnte, mussten sie die Kaffeetasche entfernen, die auf jeden Stuhl gestellt wurden.

Durch diese Sitzordnung wurde einerseits die Hierarchie im Publikum aufgehoben, da es keine 'besseren' oder 'schlechteren' Sitzplätze gab. Die Aktionen fanden somit rund um das Publikum statt. Andererseits wurde auch eine Hierarchie zwischen Vortragenden und Zuschauenden aufgehoben, da die Bühne weder erhöht noch abgegrenzt war.

"Cage erinnert sich 1965: An einer Stirnwand des rechteckigen Saales wurde ein Film gezeigt, am anderen Ende wurden Dias projiziert. Ich stand auf einer Leiter und hielt einen Vortrag, der stille Passagen enthielt. Eine weitere Leiter wurde abwechselnd von M.C. Richards und Charles Olson benutzt. In gewissen Zeitabschnitten, die ich Zeitklammern nannte, konnten die Interpreten innerhalb bestimmter Grenzen machen, was sie wollten. Man könnte hier auch von Feldern sprechen, Feldern, die nicht ausgefüllt werden mussten, sondern konnten. Erst innerhalb dieser Felder konnten die Spieler nach Belieben agieren, ansonsten mussten sie abwarten. Robert Rauschenberg ließ Musik auf einem altmodischen Phonographen mit einem Trichter und einem lauschenden Hund auf der Seite abspielen. David Tudor spielte Klavier. Merce Cunningham und andere Tänzer bewegten sich durch und um das Publikum herum. Über uns waren Rauschenbergs Bilder aufgehängt. Zu der Zeit malte

²⁰⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur", in Wirth, Uwe (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 277-300.

er auch schwarze Bilder, aber ich glaube, wir benutzten nur die weißen. Sie wurden in verschiedenen Winkeln aufgehängt, ein Baldachin von Bildern über dem Publikum."²⁰⁸

Nach Beendigung der Aktionen wurde an das Publikum Kaffee ausgeschenkt. Von diesem ersten Happening, sind leider keine Fotos erhalten, es existiert nur aus der Erinnerung einiger weniger.²⁰⁹

Im Zusammenhang mit der nichtintentionalen Werkgenese sind dabei mehrere Punkte spannend. Zum ersten ist die Organisationform Cages zu nennen, der die Aktionen in 'Zeitklammern' oder 'time-brackets' aufteilt. So haben die teilnehmenden Künstler genaue Angaben, wann sie eine Aktion zu beginnen und zu beenden haben und wie lange die dazwischenliegenden Pausen dauern. Ein weiteres Element des Zufalls liegt darin, dass weder Cage noch die anderen künstlerischen Teilnehmer wussten, welche Aktionen von den jeweils anderen geplant waren, es gab keine Probe. Auch der Moment des Einsatzes war nur Cage bekannt, so wurden die Teilnehmenden gleichermaßen wie das Publikum überrascht, und beeinflussten oder ergänzten sich auf diese Weise im Moment der Aufführung auf unabsehbare Weise gegenseitig. Die Eingangs bereits erwähnte Aufhebung der Hierarchie setzt sich auf diese Weise fort: die teilnehmenden Künstler hatten mit Ausnahme ihres eigenen Beitrags gegenüber dem Publikum keinen Informationsvorsprung. Somit ist die Aktion eine Parabel für den Zufall selbst, in welchem mehrere, voneinander unabhängige Abläufe kollidieren. Daraus können sich ungeplante Momente der Sinnhaftigkeit ergeben, welche von Zuschauenden selbst erschlossen werden müssen. Genauso kann es passieren, dass die Aktion als sinnlose Häufung einzelner Elemente wahrgenommen wird.

Das Nebeneinander verschiedener Handlungen ist dabei eine Anlehnung an Artauds 'Das Theater und sein Double', das M.C. Richards übersetzt hatte. Darin beschreibt Artaud das Theater als nicht von einem Text abhängig, dass also nicht alle Handlungen im Text vermerkt sein müssen. Klänge und Aktivitäten können sich also unabhängig voneinander entwickeln, "ohne aufeinander zu verweisen"²¹⁰. Ausgeweitet auf die Malerei, den Tanz, die Musik und das Publikum ergab das die Grundlage für das Untitled Event.

In diesem Zusammenhang ist es auch hilfreich, Cages Verständnis einer theatralen Situation zu erläutern. Seine einfache, dadurch aber auch poetische Definition für ein Theatererlebnis ist die

208 Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Kostelanetz zitiert Cage, S. 93.

209 Vgl. Fischer-Lichte, Erika, "Grenzgänge und Tauschhandel"; Ziegler, Yvonne, "John Cages Bezüge zur Performancekunst"; Revill, David, Tosende Stille.

210 Revill, David, Tosende Stille, S. 92.

Kombination zwischen dem Sehen und Hören. Seine Erklärung hält er dabei bewusst so einfach, dass auch das tägliche Leben als Theater betrachtet werden kann, zum Beispiel das Hören einer Schallplatte und die gleichzeitige Bewegung des Vorhangs durch den Wind.²¹¹ In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass viele Werke Cages zur Illustration des Performativitätsbegriffes herangezogen werden.

3.4.2. Water Music

Ein Werk, welches Cages Arbeit mit theatralen Elementen vorbereitet, ist 'Water Music' von 1952, das vor dem 'Untitled Event' fertiggestellt wurde. Die 'Water Music' beinhaltet neben dem akustischen Hörerlebnis auch visuelle Elemente. Zu festgesetzten Zeiten wurde das Klavierspiel unterbrochen, um verschiedene Instrumente bzw. Dinge zu zeigen (Radio, Pfeife, Wassergefäß, Kartenspiel). Die Geste des Vorführens, das visuelle Zeigen der Geräuschquelle nimmt dabei eine ebenso wichtige Rolle ein, wie die Geräusche selbst.^{212 213}

3.4.3. Water Walk for Solo Television Performer

In 'Water Walk for Solo Television Performer' von 1959 wird dieser theatrale Aspekt noch einmal gesteigert und die Aufmerksamkeit auf die Erzeugung des Gehörten gelegt. In der amerikanischen Fernsehshow 'I've Got A Secret' führt Cage das Stück 1960 selbst auf.²¹⁴ Dabei stellt 'Water Walk' eine experimentelle Erweiterung der 'Water Music' dar: Die Klavierbegleitung fällt weg, dafür steht die Geräuscherzeugung durch Haushaltsgegenstände im Mittelpunkt.

3.4.4. 4'33

Abschließend sei bemerkt, dass auch Cages zweifellos berühmtestes Werk, das 'Silent piece' oder auch '4'33', über den visuellen oder performativen Anteil funktioniert. Das Auf- und Zuklappen des Klavierdeckels markiert Beginn und Ende der Stille, die als solche aber nicht wahrgenommen werden kann. Ist es davor eine alltägliche Stille, der kaum Beachtung geschenkt wird, mutiert sie durch die Geste des Vortragenden zum Inhalt eines Kunstwerks. Durch dieses Herausstreichen wird aber gleichzeitig die Unmöglichkeit von Stille deutlich: Sie wird permanent durchkreuzt von den Geräuschen des Alltags.

²¹¹ Vgl. Ebenda.

²¹² Vgl. Cage, John, Water Music, 1952, https://www.youtube.com/watch?v=h_ik4VMcLkA, 23.01.2015.

²¹³ Vgl. Ziegler, Yvonne, "John Cages Bezüge zur Performancekunst".

²¹⁴ Vgl. Cage, John, Water Walk, <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>, 23.01.2015.

3.5. Arbeit für das Publikum

3.5.1. 4'33

Eine weitere Quelle des Zufalls oder der Unbestimmtheit ist schließlich das Publikum selbst. Wie beim gerade erwähnten '4'33' ist neben dem Aufführungsraum die Reaktion des Publikums der Faktor, der nicht vorausgesehen werden kann. Ob sich jemand erhebt, hustelt etc., die hörbare Grundlage für das stille Stück wird zu weiten Teilen vom Publikum selbst generiert. Die unhörbare Stille zu imaginieren ist ebenfalls Aufgabe des Publikums.

3.5.2. Musicircus

Als komplettes Gegenstück zu der Stille, die in '4'33' zum Ausdruck gebracht werden soll, ist dabei 'Musicircus'. Das Konzept dazu entwarf Cage schon 1947. Obwohl das eine auf Stille und das andere auf Lärm ausgerichtet ist, haben die beiden Konzeptstücke viel gemeinsam: Innerhalb eines Raumes und einer festgelegten Dauer werden Geräusche und Klänge auf unvorhersehbare Weise produziert. Der Unterschied liegt im gegensätzlichen Einsatz "von Laut und Leise, von Präsenz und Unauffälligkeit, von zirkusartiger Buntheit und Abwechslung und stiller konzentrierter Wahrnehmung."²¹⁵

Der Zirkus ist dabei mehr eine Anlehnung an die bunte Vielfalt in der Manege, als eine Übernahme von aneinanderfolgenden Stücken. Diese werden in Cages 'Musicircus' nämlich nicht nacheinander, sondern gleichzeitig präsentiert.

Die erste 'Musicircus'-Aufführung fand in der University of Illinois in Urbana-Champaign 1967 statt, an der Cage zu dem Zeitpunkt unterrichtete. Dabei wurden in einer ehemaligen Viehauktionshalle Kompositionen Cages von Freunden, Dozenten und Musikstudenten aufgeführt, sowie "Kompositionen, Improvisationen und Interpretationen anderer Komponisten durch die beteiligten Musiker"²¹⁶. Außerdem wurden dem Publikum einfache Musikinstrumente zur Verfügung gestellt, die diese benutzen konnten, um ebenfalls zu der chaotischen Klangvielfalt beizutragen. Visuelle Anleihen an den Zirkus wurden durch aufblasbare Objekte von William Wegman gesetzt, einem Dozenten für Kunst an der Universität. Dem Publikum wurde versprochen "Sie werden nichts hören - Sie werden alles hören."²¹⁷

Eine weitere Aufführung fand am 27. Oktober 1979 in Paris statt, in einem Zelt des Cirque Jean Richard, auf einem Gelände ehemaliger Großmarkthallen. In Zusammenarbeit mit der Universität Paris-Vincennes wurden zahlreiche Solisten und Ensembles der klassischen und modernen Musik

²¹⁵ Oehlschlägel, Reinhard, "Praktikabel anarchisch - Zu dem Konzeptstück Musicircus von John Cage", in Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“, S. 228-235, hier S. 229.

²¹⁶ Ebenda, S. 230.

²¹⁷ Ebenda, Oehlschlägel zitiert Cage, S. 230.

eingeladen, "des Jazz, der Populärmusik, Chöre, Volksmusik, Zirkusaktionen, Projektionen et cetera."²¹⁸. Artisten führten von Zeit zu Zeit, über den Köpfen der Musiker schwebend, Kunststücke an Trapezen und Seilen vor,, während eine Gruppe von Besuchern, die die Befreiung des maoistischen Dozenten Alain Geismar forderte, skandierend durch die Menge zog. ("liberez Geismar, liberez Geismar"²¹⁹) Wieder konnte das Publikum durch bereitgestellte oder mitgebrachte Geräuscherzeuger einen Beitrag leisten.

Das chaotische Treiben bezeichnete Cage selbst als "praktikable Anarchie", da sie nicht die "Intervention der Polizei herausfordert."²²⁰ Der Cage-Biograph Revill gibt an, dass Cage sich ab 1966 selbst als Anarchist bezeichnete. Cage begann, seine mUsik mit anarchistischen Gesellschaftsmodellen zu vergleichen.

"Musikstücke können als Modelle menschlichen Verhaltens gewählt werden, die nicht nur die Möglichkeit beweisen, das Unmögliche zu tun, sondern auch in einem Werk, das von mehr als einer Einzelperson aufgeführt wird, die Praktikabilität der Anarchie zu zeigen."²²¹

Der 'Musicircus' skizziert somit eine Gesellschaft, die ohne Hierarchie und vorgegebene Strukturen zu funktionieren scheint. Wie auch im 'Untitled Event', wo es keine Wertigkeit zwischen den verschiedenen Kunstgattungen gibt, wird in 'Musicircus' versucht, eine hierarchische Einteilung von Wertigkeit zwischen den Tönen gar nicht erst entstehen zu lassen. Durch das gleichwertige Nebeneinanderstehen verschiedener Musikrichtungen und das Verschmelzen zu einem großen Chaos wird kein Stil betont, alle nehmen, ob in Stille oder Aktion, gleichwertig teil. Auch der Unterschied zwischen Publikum und Vortragenden wird versucht aufzuheben, da das Publikum dezidiert eingeladen ist, sich zu beteiligen. Da bei beiden Aufführungen für das Publikum freier Eintritt war, stellte die Teilnahme keine finanzielle Hürde dar, ein 'Außerhalb' und ein 'Innerhalb' der Aufführung verschmelzen.

Im Musicircus steht somit die Autonomie der einzelnen Stimmen ihrem Verschmelzen in der Masse gegenüber, das Erleben einer "Gleichzeitigkeit der Verschiedenheit"²²² steht im Mittelpunkt.

Das Publikum war für Cage somit nicht nur ein Element der Unbestimmtheit in seinem Werk, sondern auch Adressat für seine Botschaften, die sich gleichermaßen aus der Zen-Philosophie und

218 Ebenda, S. 231.

219 Ebenda.

220 Ebenda, S. 232.

221 Revill, David, Tosende Stille, Revill zitiert Cage, S. 328.

222 Meyer-Denkman, Gertrud, "Begegnungen mit John Cage 1958-1991", in Rautmann, Peter/ Nicole Schalz (Hg.), Anarchische Harmonie. John Cage und die Zukunft der Künste, Bremen: Hauschild 2002, S. 95 -102, hier S. 99.

anarchistischen Gesellschaftsmodellen ableiteten.

"Von den zwei Musikarten, die mich heutzutage interessieren, ist die eine eine Art Musik, an der jeder beteiligt ist. [...] Ich mag Musik, die viele Leute machen. Aus diesem Grund versuche ich in meinen Aufführungen verstärkt auf eine Situation hinzuarbeiten, die den Unterschied zwischen Aufführenden und Publikum aufhebt."²²³

Seine Musik war für Cage die Sphäre seines Handelns, und das schloss politisches Handeln mit ein. So beteiligte Cage sich nicht an Demonstrationen und lebte seine politische Einstellung in Verbindung mit dem Zen. Sein musikalisches Schaffen ist Versuch, im Publikum eine veränderte Haltung gegenüber der eigenen Wahrnehmung zu erreichen.

3.5.3. Wahrnehmung

Die Beeinflussung der Wahrnehmung des Publikums war schon sehr früh wichtiges Element von Cages Arbeit. So erklärte er bereits 1943:

"Die Leute mögen meine Konzerte verlassen und denken, sie haben 'Lärm' gehört, aber dann werden sie ganz plötzlich die Schönheiten in ihrem Alltagsleben hören. Meine Musik ist von therapeutischem Wert für Stadtbewohner."²²⁴

Das bewusste Wahrnehmen des Moments und die Akzeptanz von Vorgefundenem ist dabei ein Schlüsselmoment, um den Lärm nicht nur als ästhetisch zu begreifen, sondern ihn sich zueigen zu machen. Im Gegensatz zur klassischen Musik, die einen Rückzug aus dem Alltag verspricht, geht Cage über die Akzeptanz eher den Weg der Konfrontation.

"Bei Beethoven sind wir vor den Geräuschen des Alltagslebens zeitweilig geschützt oder von ihnen ausgenommen. Im Falle von Schlagzeugmusik aber werden wir gewahr, daß wir den Lärm beherrschen, oder ihn uns unterworfen haben. Wir triumphieren über ihn, und unsere Ohren werden für seine Schönheiten empfänglich."²²⁵

Die Arbeit mit dem Zufall wird so zu einer Konfrontation mit dem Neuen. Durch die Zufallsoperationen, aber auch durch die Verfahren der Unbestimmtheit entstehen Klangerlebnisse,

²²³ Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Kostelanetz zitiert Cage, S. 101.

²²⁴ Revill, David, Tosende Stille, Revill zitiert Cage, S. 87.

²²⁵ Ebenda, Revill zitiert Cage, S. 87f.

die über das hinausgehen, was Cage mit seinen Vorlieben und Abneigungen selbst hätte schaffen können.

"Ich verstehe nicht, warum Menschen vor neuen Ideen Angst haben. Ich habe Angst vor den alten."²²⁶

Die Vielfalt der gleichzeitig ablaufenden Prozesse in der Natur und im menschlichen Alltag bieten Inspirationsquelle und Grundlage. Was Cage aber durch sein Werk dem Publikum vermitteln möchte, ist ein bewusster Blick auf das Alltägliche und die darin liegenden Möglichkeiten.

"Meine Einstellung ist die, dass das tägliche Leben, wenn wir es bewusst aufnehmen, interessanter ist als irgendwelche zelebrierten Ereignisse. Dieses 'Wenn' ist gegeben, wenn wir keinerlei Absicht verfolgen. Dann erkennt man auf einmal, dass die Welt magisch ist."²²⁷

²²⁶ Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Kostelanetz zitiert Cage, S. 154.

²²⁷ Ebenda, Kostelanetz zitiert Cage, S. 163.

4. Yoko Ono

“A dream you dream alone is only a dream. A dream you dream together is reality.”²²⁸

Yoko Ono wurde 1933 in Tokio geboren. Der Name "Yoko" bedeutet so viel wie "Kind des Ozeans". Die Familie ihrer Mutter war Teil einer wohlhabenden Bankiersfamilie, während ihr Vater vor seiner Karriere in der Bank eine Ausbildung als klassischer Pianist erhalten hatte. Yoko Ono wächst auf in einem Haus voller Diensthilfen und erhält eine klassische Ausbildung nach traditionellen japanischen Werten. Ihren ersten öffentlichen Auftritt am Klavier hat sie gemäß dem Wunsch ihres Vaters mit vier Jahren. Die Familie wechselt aufgrund der beruflichen Tätigkeit des Vaters oft den Wohnort. Das erste Mal übersiedeln die Familie 1940 in die USA, muss sie aber 1941 verlassen. Während des Krieges werden Yoko Ono, ihr drei Jahre jüngerer Bruder und die 1941 geborene Schwester aufs Land gebracht. Das Erleben des Krieges wird sie später als Künstlerin in einigen Werken bearbeiten. Nach dem Krieg übersiedelte die Familie 1953 erneut in die USA, wo ihr Vater in New York die Leitung der amerikanischen Niederlassung der 'Bank of Tokyo' übernimmt. Yoko Ono studiert zunächst Musik an der Harvard University Summer School, zwei Jahre später wechselte sie zum Sarah Lawrence College, wo sie Philosophie und Komposition studierte. Obwohl sie auch hier ihre klassische Klavierausbildung fortsetzt, wächst ihr Interesse an Unhörbarem und Ungehörtem - das "Gemisch aus Klang und Lärm"²²⁹.

4.1. Lightning Piece

So wie Cage interessierte sich Ono für die "Töne hinter der traditionellen Musik"²³⁰, hört Schönberg und Webern. In der Zeit am Lawrence College entwickelt sie auch die Vorlage für das Lightning Piece. "Ich entzündete einfach ein Streichholz und sah zu, bis es verschwunden war."²³¹

In ihrem 1964 veröffentlichten Buch 'Grapefruit' datiert sie das 'Lightning Piece' auf "1955 autumn"²³². Die genaue Instruction lautet: "Light a match and watch till it goes out."²³³

Auch wenn Yoko Ono zu dem damaligen Zeitpunkt noch nicht die literarische Form ihrer 'Instruction Pieces', also Anweisungen gefunden hatte, wird bereits deutlich, dass sie vom Ästhetischen im Alltäglichen fasziniert ist. Sie versucht in 'Lightning Piece' durch die kleinen

228 http://en.wikiquote.org/wiki/Yoko_Ono, zitiert Yoko Ono, 23.01.2015,

229 Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“. Yoko Ono, München: Econ & List 1999, S. 34.

230 Ebenda.

231 Ebenda, S35.

232 Ebenda.

233 Ono, Yoko, Grapefruit, New York: Simon & Schuster 2000; (Orig. Tokyo: Wunternbaum Press 1964), keine Seitenangabe.

Gesten die Poesie hinter den Dingen sichtbar zu machen.

1957 gingen Onos Eltern zurück nach Japan, sie selbst heiratet gegen den Willen der Eltern den Musikstudenten Toshi Ichianagi, ein Schüler Cages. Die avantgardistischen Kreise, in denen er sich bewegt, sieht Ono als Darstellungsplattform für ihre eigenen Ideen, mit denen sie verstärkt an die Öffentlichkeit geht. Sie mietete einen Loft, der für sie und Ichianagi Wohnort, für die junge Fluxusbewegung "Ort der Kommunikation"²³⁴ wurde.

Besonders interessiert zeigt sie sich von einer Schrift Duchamps, "Der kreative Akt" von 1957:

"Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. Dies wird noch deutlicher, wenn die Nachwelt ihr endgültiges Verdikt ausspricht und manchmal vergessene Künstler rehabilitiert."²³⁵

So stellt Yoko Ono in ihren Werken oft das Publikum bzw. Die Betrachtenden in den Mittelpunkt: Diese sind es, die das Werk vervollständigen. In vielen Fällen 'passiert' das Werk auch erst durch die Partizipation des Publikums. Ähnlich wie für Cage ist die Miteinbeziehung des Publikums ein Abgeben der Verantwortung, das als Übung in der Aufgabe des eigenen Egos gesehen werden kann. In diesem Schritt sieht Ono eine persönliche Befreiung von ihrem eigenen Hang zur Perfektion. "Ich wollte den Leuten ein unvollendetes Werk bieten, zu dem sie etwas hinzufügen konnten."²³⁶ Dabei soll nicht nur die Künstlerin selbst mehr Freiheit gewinnen, sie sieht auch für das Publikum eine Möglichkeit, sich zu verwirklichen, worin sie eine politische Geste ausmacht.

"Ich tue das, weil es im Grunde zwei Arten von Menschen auf der Welt gibt. Menschen, die zuversichtlich sind, weil sie wissen, dass sie die Fähigkeit besitzen, Dinge zu kreieren. Andererseits gibt es Menschen, die demoralisiert worden sind, die kein Selbstvertrauen haben, weil man ihnen gesagt hat, dass sie keine kreative Fähigkeit besitzen, sondern einfach nur Anweisungen befolgen müssen. Das Establishment mag Leute, die keine Verantwortung übernehmen und sich selbst nicht respektieren können."²³⁷

Vor der Veröffentlichung ihrer 'Instructions' in 'Grapefruit' schreibt Ono 1964 an George Macunias:

234 Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“, S. 40.

235 Ebenda, Hübner zitiert Duchamp, S. 39.

236 Johnstone, Nick, Yoko Ono talking, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf 2008, Johnstone zitiert Ono, S. 27.

237 Ebenda, Johnstone zitiert Ono, S. 25.

“Die meisten meiner Stücke sollen mündlich verbreitet werden, daher gibt es keine Partitur davon. Dieses Mittel ist sehr wichtig, da der allmähliche Wandel des Stücks durch die mündliche Verbreitung ebenfalls Teil des Stückes ist.”²³⁸

Bis zum Zeitpunkt der Notation verlässt sich Ono aber in der Tradierung ihrer Werke auf das teilnehmende Publikum. Die 'Instructions' sind besonders in dieser mündlichen Form ein Kommentar zur Vergänglichkeit der Kunst. Über den Schritt von einer klassischen, musikalischen Partitur hin zu den 'Instructions' äußert sich Yoko Ono selbst:

"Es war ein natürlicher Schritt dorthin, Events und Instructions für Gemälde und Skulpturen zu kreieren. Bei der Musik schreibt man die Partitur, und der Künstler interpretiert sie und führt sie auf, dabei hält er sich so nah wie möglich an die Partitur. Aber das Ergebnis ist immer bloß eine Interpretation. Wenn in der Partitur "pianissimo" steht, stellt sich die Frage, wie pianissimo man es ausdrücken soll.[...] Es ist insofern faszinierend, dass es bei der Musik eine Trennung von Partitur und Darbietung gibt. Künstler- egal ob sie Komponisten oder bildende Künstler sind- wollen immer, dass ihre Werke ewig existieren, und zwar in derselben Form, wie sie sie erschaffen haben. Aber es ist unmöglich, dass ihre Arbeit den ursprünglichen Zustand behält - Also im Falle der Musik, dass sie genauso dargeboten wird, wie die Künstler es sich ursprünglich gedacht hatten.”²³⁹

Nachdem die Beziehung mit Ichijyanagi endete, verband sie eine kurze Affäre mit dem Schriftsteller Michael Rumaker, der seine Beziehung zu Ono in der Novelle 'The Butterfly' verarbeitete. Danach wandte sie sich La Monte Young zu, der ihre Auffassung von Kunst teilte, und der ihr aufgrund seiner eigenen Bekanntheit bei der Suche nach Auftrittsmöglichkeiten für ein breiteres Publikum helfen konnte. Neben den Konzerten in ihrem Loft, den 'Yoko Ono Chamber Street Concerts' präsentierte sie ihre Arbeiten auch in George Macunias 'AG Gallery'. Macunias war es schließlich auch, der der Bewegung seinen Namen verpasste: Aus dem Lexikon hatte er die Definition von 'Fluxus' nachgeschlagen und war sofort begeistert: "Wandel und in Fluß sein, dem saktologischen Wortsinn der Ausscheidung"²⁴⁰.

4.2. Smoke Painting

In der AG Gallery zeigte Ono zum ersten Mal das 'Smoke Painting':

238 Pfeiffer, Ingrid/Max Hollein, Yoko Ono. Half-A-Wind Show, München: Prestel 2013, Pfeiffer/Hollein zitieren Ono, S. 53.

239 Johnstone, Nick, Yoko Ono talking, Johnstone zitiert Ono, S. 19-20.

240 Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“, S. 46.

"Besucher mußten die Leinwand mit der Glut einer Zigarette entzünden und dabei beobachten, wie der Rauch aufsteigt. Das Stück dauerte so lange, bis von der Leinwand nur noch Asche übrig war."²⁴¹

Das 'Smoke Painting' steht repräsentativ für viele ihrer folgende Werke. Nach der Ausführung blieb nichts als die Erinnerung und schriftlichen Anweisungen, die 'Instructions', die dazu befähigten, das Werk zu einem anderen Zeitpunkt an einem anderen Ort neu zu erleben. Gleichzeitig kann das 'Smoke Painting' als ein um einen performativen Akt erweitertes bildnerisches Werk gesehen werden. 'Smoke Painting' zeigt die Vergänglichkeit auch von scheinbar fixierten Werken. Der Akt der Zerstörung ist dabei, einmal angestoßen, nicht mehr kontrollierbar. Die Entscheidung, den Prozess der Zerstörung in Gang zu setzen, ist eine intentionale. Danach ist ein Eingriff auf den Vorgang des Brennens nur mehr möglich, indem er radikal gestoppt wird. Trotzdem entzieht sich das genaue visuelle Erscheinungsbild des Feuers und des Rauches der Kontrolle der Künstlerin, ebenfalls ist das genaue materielle Resultat, die Asche, nicht absehbar.

"SMOKE PAINTING

Light canvas or any finished painting
with a cigarette at any time for any
length of time
See the smoke movement.
The painting ends when the whole
canvas or painting is gone

1961 summer"²⁴²

Trotz ihres späteren Erfolges muss auch betont werden, dass Yoko Ono von den männlichen Mitgliedern der Fluxus-Bewegung zum damaligen Zeitpunkt wenig Unterstützung erfuhr. In späteren Briefen zwischen ehemaligen Fluxus-Mitgliedern dieser Zeit heißt es gar: "Was bedeutete Yoko für Fluxus in den Anfangstagen? Mein Eindruck war, nicht viel. Ist sie durch Ichibanagi reingekommen?"²⁴³ An dieser Stelle sind deshalb weitere Fluxus-Künstlerinnen zu nennen, die sich zwischen traditionellen (japanischen) Rollenbildern und der geringen Wertschätzung ihrer Kollegen zu behaupten versuchten: Mieko Shiomi, Shigeko Kubota und Takako Saito, weiters die amerikanische Studienkollegin Onos, Erica Abeel, deren Appartement ebenfalls zu einem

²⁴¹ Ebenda, S. 46.

²⁴² Ono, Yoko, Grapefruit, keine Seitenangabe

²⁴³ Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“, Hübner zitiert aus einem Brief von Jill Johnston an Emmett Williams, S. 46f.

Treffpunkt avantgardistischer Kunstkreise zählte sowie die Künstlerinnen Alison Knowles und Charlotte Moorman. Auch wenn im Rahmen dieser Arbeit nicht näher auf ihr künstlerisches Wirken eingegangen werden kann, soll doch auf sie verwiesen sein.

4.3. An Evening of Contemporary Japanese Music and Poetry

Anfang der sechziger näherte sich Yoko Ono dem Kern der Avantgardebewegung rund um John Cage an. Gemeinsam mit Cage, der selbst seit einer Bemerkung seiner Chorleiterin in der Kindheit dachte, nicht singen zu können, erforschte er mit Ono eine lautmalerische Singsprache. Dabei verwandelten sich ihre Stimmen in fremd anmutende Geräuschquellen, die mit einer traditionellen Singweise wenig gemein hatten.²⁴⁴ Die Zusammenarbeit war für Ono eine Bestätigung ihrer eigenen Ideen.

"Was Cage mir gab, war Zuversicht, dass es nicht verrückt war, die Richtung weiterzugehen, die ich eingeschlagen hatte. [...] Was ich tat, war eine akzeptable Form."²⁴⁵

Im Rahmen eines Konzertes führte sie diese Art zu Singen zum ersten Mal vor. Unter dem Titel 'An Evening of Contemporary Japanese Music and Poetry' spielten unter anderem Yoko Ono, David Tudor und Toshi Ichiyanagi Klavier- und Geigenstücke aus eigener Komposition. Yoko Ono präsentierte eine akustische Performance, deren Bestandteile atonale Musik, Tonbänder mit gemurmelten Worten, unterbrochen von Gelächter sowie Gesang waren. Dieser vermittelte, "wie eine Grapefruit geschält, eine Zitrone ausgepreßt und die Haare eines toten Kindes gezählt werden."²⁴⁶ Der gleichzeitige Ablauf der verschiedenen Geräuschebenen erzeugt einen diffusen Klangkörper, aus dem einzelne Ebenen immer wieder aufblitzen. Die Kombination der klanglichen Elemente erzeugt einen verstörenden und destruktiven Eindruck.

4.4. Self Portrait/A Box of Smile

Ein weiteres Werk aus dieser Zeit ist das 'Self Portrait' oder 'A Box of Smile': Da Macunias einen Versuch starten wollte, den oft ephemeren Kunstwerken des Fluxus eine materielle Gestalt zu verleihen, gestaltete er um 1965 Schachteln, in denen Objekte und Texte verschiedener Künstler verstaut wurden. 'Self Portrait' von Yoko Ono besteht aus einem Spiegel und einer Druckseite, 'A Box of Smile' ist eine 1984 entstandene Abwandlung, bei der auf den Grund einer schwarzen

244 Vgl. Revill, David, Tosende Stille.

245 Johnstone, Nick, Yoko Ono talking, Johnstone zitiert Ono, S. 27.

246 Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“, S. 48.

Plastikschachtel ein Spiegel geklebt wurde. Beigelegt war ein kleiner Umschlag auf dem 'Self Portrait' notiert war.

Das 'Self Portrait' betont wieder Yoko Onos Einstellung, dass ein Werk erst durch das Betrachten abgeschlossen wird. Obwohl dieser Abschluss durch Betrachtung in späteren Werken und in den in 'Grapfruit' notierten 'Instructions' oft erst in der Imagination der Betrachtenden zu suchen ist, stellt das 'Self Portrait' ein Beispiel dar, in welchem Betrachtende sich dem Werk aktiv nähern müssen, um überhaupt etwas wahrzunehmen. Der Spiegel muss in die Hand genommen werden, Betrachtende müssen sich mit ihrem Spiegelbild konfrontieren und sich selbst darin erkennen. So zeigt sich das Werk jedesmal neu, abhängig von der betrachtenden Person und dem Zeitpunkt der Betrachtung.

'Box of smile' geht dabei noch einen Schritt weiter: In den Betrachtenden soll eine Reaktion hervorgerufen werden, ein Lächeln. Auf diese Weise geht Ono ein Wagnis ein und setzt das Kunstwerk selbst aufs Spiel: wird kein Lächeln hervorgerufen, muss die 'Box of smile' als gescheitert betrachtet werden.

4.5. Painting to be stepped on

So wie Cage setzte sich auch Yoko Ono mit spirituellen Motiven auseinander. Das 'Painting to be stepped on' ist dabei eine Bearbeitung der Christenverfolgung in Japan. Im 16. Jahrhundert wurden Menschen dazu gezwungen, über Christusdarstellungen zu laufen, um sich von dem Verdacht zu befreien, der christlichen Minderheit anzugehören. Taten sie das nicht, war der Beweis erbracht, die Hinrichtung folgte. Yoko Ono stammt selbst aus einer christlich-buddhistischen Familie, das Werk ist ein Kommentar der Gewalt, ein Motiv, das bereits in der Aufführung von 'An Evening of Contemporary Japanese Music an Poetry' aufscheint.²⁴⁷ Die Destruktion spielt sich dabei nicht nur zwischen zwei gegnerischen Parteien ab, sondern trägt auch Züge der Selbstdestruktivität. So liegt die Entscheidung über das Bild zu laufen, letztlich bei der Person selbst, der die Wahl offen steht zwischen Selbstverleugnung oder Tod.

'Painting to be stepped on' von 1960 ist eine leere Leinwand, welches von Besuchern der AG Gallery durch Schuhabdrücke und Straßenschmutz vollendet wurde. Den Rahmen dafür setzt die Künstlerin selbst, sie ist es, die die Unterlage auswählt und an einem bestimmten Ort für eine bestimmte Zeit auslegt. Die letzten Aktionen werden aber vom Publikum ausgeführt. Wieder liegt die Vollendung des Werks nicht nur in einer passiven Rezeption, sondern einer Geste. So entsteht

²⁴⁷ Vgl. Ebenda.

aber gleichzeitig auch 'Erinnerungsfunktion' des Raumes. Die zufälligen Laufbewegungen werden festgehalten. Aus einer Erinnerung der Gewalt entstehen so harmonische Spuren von Museumsbesuchern.

“PAINTING TO BE STEPPED ON

Leave a piece of canvas or finished
painting on the floor or in the street

1960 winter”²⁴⁸

4.6. Earth Piece, Water Piece

Die Aktivierung von Publikum ist auch ein Motiv, dass sich im 'Earth Piece', 'Water Piece' oder 'Sun Piece' einschreiben. Doch hier geht es weniger um eine Einbindung durch eine tatsächliche Geste, sondern mehr um eine Anregung der Imagination. Dadurch findet eine Konfrontation mit dem Unmöglichen statt. Der von Cage mehrmals betonte "Sprung über die Reichweite des eigenen Selbst"²⁴⁹ wird durch die Stücke angeregt. Dabei erinnert die Unmöglichkeit vieler von Yoko 'Aufgaben', die sie als 'Instructions' oder 'Anleitungen' 1964 unter dem Titel 'Grapefruit' veröffentlicht, an verwirrende oder abstruse Fragen oder Antworten der Zen-Meister an ihre Schüler. Weniger als an eine tatsächliche Ausführung der Instructions verweist Ono auf die Möglichkeit eines Gedankenspiels.

“EARTH PIECE

Listen to the sound of the earth turning.

1963 spring”²⁵⁰

“WATER PIECE

Listen to the sound of the underground
water.

1963 spring”²⁵¹

“SUN PIECE

248 Ono, Yoko, Grapefruit, keine Seitenangabe.

249 Revill, David, Tosende Stille, S. 203.

250 Ono, Yoko, Grapefruit, keine Seitenangabe.

251 Ebenda.

Watch the sun until it becomes a square.

1962 winter”²⁵²

In Yoko Onos Biographie 'Leben auf dünnem Eis' wird Zen mit 'Erleuchtung', gleichzeitig aber auch als 'Weg zur Erleuchtung' übersetzt. Dafür zeigt der Zen-Buddhismus zwei Möglichkeiten, 'Satori' und 'Koan'. 'Satori' ist dabei ein Ereignis, bei dem Erleuchtung plötzlich eintritt, ein

“Umschlagen des Gemüts, so wie eine Waage plötzlich umschlägt, wenn man in eine der Schalen so viel Material schüttet, daß das Gewicht an der andern überwogen wird. Deswegen ist Satori ein Erlebnis, das im Allgemeinen eintritt, nachdem man sich lange und konzentriert bemüht hat, die Bedeutung des Zen zu ergründen.”²⁵³

'Koan' dagegen ergibt sich aus dem Frage- und Antwortspiel zwischen Meister und Schüler. Dieses besteht meist aus einem Problem, das "keine verstandesmäßige Lösung zuläßt"²⁵⁴

Durch Onos Beschäftigung mit der Zen-Philosophie sind viele ihrer Naturbegriffe nicht nur als persönliche Begeisterung, sondern auch als Metaphern zu deuten. Die Undurchführbarkeit mancher Instruktionen ist für Ono eine Möglichkeit, aus bekannten Denkmustern auszubrechen, und Dinge neu zu betrachten. Diese Momente des Ausbruchs aus der Welt des Möglichen stellt für sie eine Quelle der Inspiration dar. Die Form der Notation, aufs Nötigste reduzierte Worte, erinnern an Haikus: Aus einfachen Worten soll sich die Welt auf eine humorvolle und widersprüchliche Art und Weise erschließen.

Die Unmöglichkeit der Durchführung einiger Instruktionen liegt vielleicht auch in ihrem Ursprung begründet: Das Notieren ihrer Ideen war für Ono eine Möglichkeit, im Moment nicht realisierbare Einfälle trotzdem zu zeigen.

"Es war so, als würde ich ein Radio im Himmel einschalten - so kamen mir immer die Ideen. Deshalb war ich immer frustriert, die meisten meiner Ideen nicht verwirklichen zu können. Aber indem ich meine Kunstwerke mit Anleitungen versehen habe, übertrug ich das letztendliche Resultat auf andere. Das hat das Durcheinander in meinem Kopf beseitigt, der mit Ideen nur so vollgestopft war. Bis zu diesem Zeitpunkt konnte ich - mal aus finanziellen Gründen, mal wegen technischer Schwierigkeiten- nie alle Ideen realisieren, mit denen ich im wahrsten Sinne des Wortes bombardiert

252 Ebenda.

253 Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“, S. 58.

254 Ebenda, S. 59.

wurde. Aber seitdem war ich in der Lage, diese Anleitungen zu schreiben. Es befreite mich. Ich wurde immer mutiger. Die Anleitungen wurde auch immer konzeptueller. In der konzeptuellen Welt muss man sich keine Gedanken darüber machen, wie eine Idee physisch umgewandelt werden kann. Ich wurde absolut mutig."²⁵⁵

4.7. Voice Piece for Soprano

Diese tatsächliche Unmöglichkeit der Durchführung in einigen 'Instructions' kombiniert Ono dann mit tatsächlich ausführbaren Handlungen, die wie eine performative Umsetzung des Frage-Antwort-Spiels scheinen. Nicht nur durch reine Imagination soll die Naturgewalt erfahren werden, sondern auch durch physische Konfrontation, etwa über die Stimme.

"Diese Gedankenarbeit setzte Yoko Ono in einer Gegenposition fort, in der sich die Flucht aus der Ausweg- und Endlosigkeit, aus der nicht erreichbaren Erleuchtung im Sinne des Zen interpretieren lässt: der Schrei, das ungebändigte Lärmen der Stimme."²⁵⁶

Beispielhaft dafür ist das 'Voice Piece for Soprano':

“VOICE PIECE FOR SOPRANO

Scream.

1. against the wind
2. against the wall
3. against the sky

1961 autumn”²⁵⁷

Durch die vorgeschlagene Verwendung der Stimme wird ein Gegensatz erzeugt, der die menschliche Existenz auf ihre Relativität hinweist. Im Vergleich zur großen Gewalt der Natur zeichnet sich die Stimme und die darüber transportierten Emotionen als verschwindend klein aus. In der Interaktion mit unbelebtem Material zeigt sich aber auch die Fähigkeit zu intellektuellem und emotionalem Begreifen. Dadurch wird die Relativität wieder umgedreht, es zeigt sich die spezielle menschliche Fähigkeit zur Emotion.

255 Johnstone, Nick, Yoko Ono talking, Johnstone zitiert Ono, S. 22f.

256 Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“, S. 51.

257 Ono, Yoko, Grapefruit, keine Seitenangabe.

4.8. Tape Piece

Der archaischen Gewalt, die sich in den Schreien ausdrückt, stellt Ono in ihren Werken dabei eine Zartheit gegenüber. So verwendet sie in vielen 'Instruction Pieces' den Schnee als Motiv.

“TAPE PIECE III

Snow Piece

Take a tape of the sound of the snow
falling.

This should be done in the evening.

Do not listen to the tape.

Cut it and use it as strings to tie
gifts with.

Make a gift wrapper, if you wish, using
the same process with a phonosheet.

1963 autumn”

Schnee kann dabei als Metaapher für Zartheit durch die filigrane Struktur des Schnees verstanden werden. Gleichzeitig symbolisiert die Schneeflocke Einzigartigkeit, denn obwohl Schneeflocken selten einzeln auftreten, sondern vielmehr in großer Zahl, weist doch jede einzelne eine einmalige Struktur auf. Das Chaos der wirbelnden Schneeflocken dockt dabei gleichzeitig an Unendlichkeit wie auch an Vergänglichkeit an.

Obwohl Yoko Ono in New York einen Kreis an prominenten Anhängern hatte, wie John Cage, Marcel Duchamp oder Peggy Guggenheim, wurde sie ihrem eigenen Anspruch nicht gerecht und litt an depressiven Zuständen. 1962 ging sie wegen des ausbleibenden Erfolges nach Japan, wo sie sich kurzzeitig der japanischen Fluxusgruppe 'Hi-Red Center' anschloss. Im selben Jahr wurden Yoko Ono und Toshi Ichiyagani von John Cage und David Tudor eingeladen, ihre sechswöchige Japan-Tournee zu unterstützen. Als Dank widmet Cage den beiden sein vielleicht berühmtestes Stück: '4'33'.²⁵⁸

Ono erwiedert, indem sie Cage das 'Mask Piece' widmet:

258 Vgl. Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“.

“MASK PIECE to John Cage

Wear a blank mask.

Ask people to put in wrinkles, dimples,
eyes, mouth, etc., as you go.

1964 spring”²⁵⁹

In diesem Zusammenhang ist Onos Einfluss auf Cage interessant. So wie Ono in ihren Arbeiten das Publikum als vollendendes Element einsetzt, ist auch in '4'33' von Cage das vollendende Element die Geräuschkulisse, die das Publikum selbst hervorbringt.

4.9. Cut Piece

Eines von Yoko Onos bekanntesten Werken ist das 'Cut Piece'. Es wurde 1964 in Kyoto das erste Mal aufgeführt. Im Anhang von 'Grapefruit' wird die Aktion beschrieben:

“CUT PIECE

Cut.

This piece was performed in Kyoto, Tokyo, New York and London. It is usually performed by Yoko Ono coming on the stage and in a sitting position, placing a pair of scissors in front of her and asking the audience to come up on the stage, one by one, and cut a portion of her clothing (anywhere they like) and take it. The performer, however, does not have to be a woman.”²⁶⁰

In einer Zeit, in der die weibliche Emanzipation noch nicht auf der Agenda eines intellektuellen Publikums stand, stellt 'Cut Piece' Fragen nach Gewalt, Voyeurismus und sexuellen Phantasien. Letztlich drückt es die Reaktion des Publikums auf eine scheinbar selbstzerstörerische Anweisung aus. Wieviel wird geschnitten? Wie sehr entblößt das Publikum die Künstlerin, wenn diese nicht nur die Erlaubnis dazu gibt sondern dezidiert danach fragt?

In dieser Manipulation wird der Wille des Publikums, den in diesem Fall weiblichen Körper zum Objekt zu statuieren, mitgetragen. 'Cut Piece' thematisiert die komplexe Wechselbeziehung

²⁵⁹ Ono, Yoko, Grapefruit, keine Seitenangabe.

²⁶⁰ Ebenda.

zwischen Opfer und Täter, Selbstzerstörung und Gewalt, Macht und Ohnmacht.

Obwohl es Ono bereits in den 'Instructions' dem Publikum überlässt, ihre Werke zur Vollendung zu bringen, geht sie mit 'Cut Piece' einen entscheidenden Schritt weiter. Nicht nur steht den Zuschauern die Möglichkeit offen, zu Akteuren zu werden, sie vollziehen darüber hinaus eine Handlung nicht an einem leblosen Objekt, sondern am Körper der Künstlerin persönlich. Diese begibt sich dafür in eine doppeldeutige Rolle zwischen Objekt und Subjekt, mit der die (unbewusste) Haltung gegenüber Frauen als Objekte entlarvt wird.

Gleichzeitig mit dieser Frage stellt Ono aber das Publikum noch vor andere Entscheidungen: Wie weit geht meine Verantwortung - für meine Taten, für die Taten anderer? Durch eine einfache, provokative Geste wird so entweder eine Verbundenheit zwischen den Akteuren hergestellt, die sich in Komplizenschaft in Opposition zu einem sexuellen Objekt auflöst, oder aber in der Frage nach den Lebensbedingungen für das Subjekt der Künstlerin. In diesem Fall schließt die Komplizenschaft die Künstlerin mit ein.²⁶¹

Die Fragen nach einem 'Wir', welches die Künstlerin miteinschließt, die sich freiwillig an die Grenze zwischen Objekt/Subjekt begibt, hat Konsequenzen auf ein 'Ich' für das teilnehmende Publikum. Somit stellt 'Cut Piece' eine Konfrontation nicht nur mit dem nackten Körper der Künstlerin, sondern über den Umweg der Verantwortung auch eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich dar.

Yoko Ono zeigt in der Performance verschiedene Machtkonstellationen und deren komplexe Verschlingung auf, indem sie sich selbst in hohem Maße verletzbar macht. Dabei bietet sie sich als Projektionsfläche an, die gleichermaßen sowohl die permanent stattfindende Konstruktion des Geschlechts und zugrundeliegende sexuelle Phantasien aufzeigt.²⁶²

Obwohl Ono den komplexen Zusammenhang zwischen 'Täter'- und 'Opferrolle' veranschaulicht, nimmt sie selbst keinen Gestus einer Opferrolle an. Sie evoziert festgefahrene Bilder, Klischees, um ihnen selbst aber nicht zu entsprechen. Sie zeigt einen anderen Weg auf. Ono selbst nimmt in der sitzenden Position eine meditative Haltung gegenüber der Welt und den auf sie projizierten Phantasien ein.

Ono selbst kommentiert die Motivation hinter der Performance mit folgenden Worten:

261 Vgl. Butler, Judith, *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt: Campus Verlag 2010; (Orig. *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London: Verso, 2009)

262 Vgl. Butler, Judith/Antke Engel. "Politics Under Conditions of Precariousness and Violence: A Conversation between Judith Butler and Antke Engel.", in Gržinić, Marina/Rosa Reitsamer (Hg.), *New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Vienna: Löcker 2008, S. 135–46.

"Mit Cut Piece drückte ich meine emotionale Unruhe und meinen Ärger aus."²⁶³

Auch wenn in Yoko Onos Werk der Zufall nicht in Form von Zufallsoperationen eine Rolle spielt, sind ihre Werke dennoch einem hohen Maß dem Zufall zuzuschreiben.

Dadurch, dass Ono es oft dem Publikum überlässt, ihr Werk zu vollenden, auf formulierte 'Instructions' zu reagieren oder auch nicht, wird das Publikum zum Akteur. Die Vollendung des Werkes entgeht somit der Kontrolle der Künstlerin, wodurch seine Genese als in der Nichtintentionalität begründet angenommen werden kann.

²⁶³ Johnstone, Nick, Yoko Ono talking, Johnstone zitiert Ono, S. 29.

5. Theorie

5.1. Friedrich Balke und die Aleatorik in der französischen Philosophie

Bereits vor dem Dadaismus und dem Surrealismus wurde in der Kunst über den Zufall nachgedacht. Ein Beispiel dafür ist Stéphane Mallarmés Gedicht 'Un coup de dés'. Den letzten Satz davon zitiert Balke in seinem Aufsatz "Den Zufall denken"²⁶⁴, in welchem er die Gedanken des französischen Philosophen Gilles Deleuze über den Grund des Denkens erläutert, den dieser in Zusammenhang mit dem Zufall sieht.

"Jeder Gedanke wagt einen Würfelwurf."²⁶⁵ Balke versteht Deleuzes Philosophie als Versuch, "sich mit den Kräften in Verbindung zu setzen, die der Würfelwurf ins Spiel bringt"²⁶⁶. Dabei werden die Gedanken einer "Gewaltsamkeit"²⁶⁷ ausgesetzt, die darin besteht, "den Zufall zu bejahen"²⁶⁸. Es ist wichtig zu betonen, dass damit nicht eine wahllose Beliebigkeit gemeint ist, ein "anything goes"²⁶⁹. Deleuze will die Aufmerksamkeit in seinen Überlegungen zum Zufall nicht nur auf "die Erkenntnis der Wesen und der Gesetze, die ihre Zusammensetzung regeln" lenken, sondern die "Ordnung des Aufeinandertreffens"²⁷⁰ untersuchen. Der Moment und die Umstände des Zusammentreffens sind für Deleuze vordergründiger als die Ontologie der teilnehmenden Entitäten. Deleuze besteht laut Balke dabei eben nicht darauf, die Diskrepanz zwischen der "Welt der existierenden Körpern" und der "Welt der ewigen Formen" zu ergründen, sondern einen gewissermaßen physikalischen Glücksbegriff zu untersuchen. Deleuzes Philosophie beschäftigt sich mit der "Assoziation"²⁷¹, wenn sich körperliche Zusammenhänge in größere Zusammenhänge einfügen bzw. sich mit diesen verbinden, oder mit der "Dissoziation"²⁷², wenn sich einzelne Teile wieder aus größeren Zusammenhängen lösen und diese sich dadurch langsam auflösen. Den Zufall zu akzeptieren, mit Deleuzes Worten "zu bejahen"²⁷³ wird dabei zu einer ethischen Maxime, da erst durch diese Akzeptanz des Zufalls "kontingente Notwendigkeit"²⁷⁴ erzeugt wird, diese wird sichtbar als "befristete und reversible Ordnungen."²⁷⁵ Dazu muss aber eine Betrachtung der Welt als 'geordnet' abgelegt werden, auch wenn diese leichter vorstellbar ist als eine chaotische.

264 Balke, Friedrich, "Den Zufall denken. Das Problem der Aleatorik in der zeitgenössischen französischen Philosophie", in Genolla, Peter/ Thomas Kamphusmann, Die Künste des Zufalls, 48-76.

265 Ebenda, Mallarmé übersetzt von Carl Fischer, S. 48.

266 Ebenda, S. 49.

267 Ebenda.

268 Ebenda.

269 Ebenda.

270 Ebenda, S. 50.

271 Ebenda.

272 Ebenda.

273 Ebenda.

274 Ebenda, S. 51.

275 Ebenda.

Balke zitiert Deleuze und Guattari: "Einen guten Grund gibt es nur als kontingenten."²⁷⁶

Der Zufall wird also erst dann bedeutsam, wenn sein Grund mitgedacht wird. Dann wird er nicht mehr nur als "bloßer Zufall"²⁷⁷ gesehen, um bereits im Moment seines Auftauchens wieder vergessen zu werden. Das Mitdenken des Grundes von Zufall verleiht selbigem Bedeutung, Deleuze und Guattari geben als Beispiel die Entstehung der Philosophie, der Polis oder des Kapitalismus als solche Zufälle an, deren Gründe als bedeutsam mitgedacht wurden. So kann der Zufall von einem störenden Ereignis über die 'Bejahung' zu einer sinnvollen und sinnstiftenden, "produktiven"²⁷⁸ Instanz werden.

Eine solche "produktive Rolle des Zufalls"²⁷⁹ gilt für das Denken, da der Zufall einem "Außen angehört, das niemals Gegenstand, Objekt für ein reflektierendes Subjekt zu werden vermag"²⁸⁰. Der Zufall wird von Deleuze demnach einer Sphäre des Nicht-Denkbaren zugerechnet. Nietzsche bezeichnet den Zufall als ein "Aufeinandertreffen schaffender Impulse."²⁸¹ Da deren Herkunft und Wesen aber nie endgültig bestimmt werden können, ist es auch so schwierig, den "Sinn eines Dings"²⁸² zu ergründen. Der Zufall als Impulsgeber lässt seine Gründe im Unklaren, weswegen die entstandenen Produkte des Heterogenen nicht endgültig durchschaubar sind. Aufbauend auf Nietzsche folgert Foucault, dass die Dinge dabei aber nur den Schein erwecken, ein Wesen zu besitzen, oder dass sich hinter den Dingen noch etwas verberge. Das Einzige, was sich laut Foucault hinter den Dingen verbirgt, ist "das Geheimnis, dass sie ohne Wesen sind oder daß ihr Wesen Stück für Stück aus Figuren, die ihm Fremd waren, aufgebaut worden ist."²⁸³ Den 'Zufall zu bejahen' heißt also, die Vorstellung einer den Dingen zugrunde liegenden Ordnung aufzugeben und die verschiedenen Mechanismen und Kräfte, die "für einen historischen Moment den Sinn eines Dings bestimmen"²⁸⁴ zu erforschen. Dem Wissen kommt dabei nicht die Aufgabe des Verstehens zu, sondern des Zerschneidens, um diese einzelnen Kräfte besser analysieren zu können. Die Notwendigkeit wird dabei, anders als in der klassischen Ontologie, nicht zum Gegenpart des Zufalls, sie wird von Deleuze "am Ausgang des Zufalls"²⁸⁵ gedacht, im "Notwendig-Werden bzw. -Machen"²⁸⁶.

276 Ebenda, Balke zitiert Deleuze/Guattari.

277 Ebenda.

278 Ebenda.

279 Ebenda

280 Ebenda.

281 Ebenda, Balke zitiert Nietzsche, S. 52.

282 Ebenda, S. 53.

283 Ebenda, Balke zitiert Foucault.

284 Ebenda, S. 54.

285 Ebenda, S. 54

286 Ebenda.

Deleuze beantwortet seine Frage, “Was zwingt zum Denken?”²⁸⁷ nicht über Anschauungen und Begriffe. Diese sind nach Deleuze nicht in der Lage, das Denken zu erzeugen, ihnen fehle die “Kralle, die die der absoluten Notwendigkeit wäre”²⁸⁸. Anschauungen und Begriffe beinhalten nicht genug 'Fremdheit' oder 'Feindschaft', um zum Denken anzuregen. Das Denken entsteht vielmehr im Unwillkürlichen “als im Denken hervorgerufener Zwang, der um so mehr absolute Notwendigkeit besitzt, als er einbruchartig aus dem Zufälligen der Welt entsteht.”²⁸⁹

Am Anfang des Denkens steht also eine Begegnung mit einem 'Fremden', das die Notwendigkeit des Denkens erst erzeugt. Dabei spielt auch die Leidenschaft eine Rolle, denn nur was auch empfunden werden kann, kann auch zum Denken zwingen: das 'sentiendum', wird in der Philosophie auch als Leidenschaft, Paradox oder Anstoß diskutiert. Das 'sentiendum' ist das, was von “präformierten Wegen abirrt”²⁹⁰ und dadurch erst eine Begegnung mit dem Fremden ermöglicht. Das Denken ist, wie Balke betont, eine Bewegung, die über den Denkenden hinausweist. Erst so werden neue Erfahrungen möglich, neues Wissen gesammelt.

Den 'Zufall zu bejahen' heißt bei Deleuze, ihn so zu akzeptieren, wie er eben auftaucht. Das schließt Kalkül und Strategien aus, die den Zufall “in die Zange von Kausalität und Finalität”²⁹¹ nehmen würden.

“Im Zufall die Notwendigkeit und in der Notwendigkeit den Zufall bejahen. Alles vermeiden, was die beiden in einen Gegensatz zueinander bringen könnte, ihre Beziehung differentiell denken, als ein wechselseitiges Steigerungsverhältnis.”²⁹²

Der Zufall ist es, der die Notwendigkeit aus einem metaphysischen Raum in die physische Wirklichkeit bringt. Der schlechte Spieler hofft auf 'die Richtige', notwendige Zahl und wiederholt den Wurf so lange, bis das gewünschte Ergebnis eintritt. 'Den Zufall bejahen' bedeutet aber, einen einzigen Wurf zu akzeptieren, da dieser Zufall die darin liegende Notwendigkeit sichtbar macht. “Außerhalb des Zufalls ist die Notwendigkeit lediglich ein logisches Knochengespenst, das allein auf Metaphysiker Eindruck zu machen vermag.”²⁹³

Nach Balke verurteilt Deleuze dabei Versuche, “den Zufall zu teilen und zu beherrschen, ihn wahrscheinlich zu machen.”²⁹⁴ Gesellschaften, die sich ihrer Veränderlichkeit bewusst werden,

287 Ebenda.

288 Ebenda.

289 Ebenda, S. 55.

290 Ebenda, Balke zitiert Deleuze.

291 Ebenda, Balke zitiert Deleuze S. 56.

292 Ebenda.

293 Ebenda, S. 57.

294 Ebenda, S. 58.

benutzen so den Zufall vermehrt, um ihn als eine Abweichung von der Norm zur Innovation zu nutzen. Algorithmen werden in einer flexiblen Gesellschaft benutzt, um sich auf Ereignisse vorzubereiten, die außerhalb der Norm liegen. Der Zufall markiert dadurch nicht mehr eine Grenze zum Unbekannten, sondern mutiert zu einer berechenbaren Größe. Unter dem Stichwort eines „flexiblen Normalismus“²⁹⁵ werden Grenzen erst nach ihrer Überschreitung festgelegt bzw. diese kontinuierlich vor sich hergeschoben.

Dieses Verhalten steht in Zusammenhang mit Deleuzes Begriff der „Kontrollgesellschaften“²⁹⁶. Individuen machen darin ihren eigenen Verhaltensspielraum zum Gegenstand permanenter „Risikoabschätzung“²⁹⁷. In solchen Kontrollgesellschaften kann 'Bewegung' nicht mehr in subversivem Gegensatz zu einer 'monolitischen' Macht gelesen werden, da sie delokalisiert ist und sich in allen Teilen der Gesellschaft auf diffuse Art und Weise verteilt. Diese Entwicklung sieht Deleuze auch der Einbeziehung des kalkulierten Zufalls geschuldet: Dieser ist von „Überraschendem, Unwahrscheinlichem in (relativ) zeitfester Wahrscheinlichkeiten“²⁹⁸ transformiert.

Von einer störenden Randerscheinung, die zwischen unglücklichem Verderben und glücklichem Wunder schwankt, ist der Zufall in diesen flexiblen Gesellschaften zu einem „strukturbildenden Effekt“²⁹⁹ geworden. Durch komplexe Mechanismen wird der Zufall etwa in den Massenmedien entweder absorbiert oder „selektiv ausgebeutet“³⁰⁰, die Überraschung ist dabei keine Ausnahme sondern die Regel. Diese Form der Kontrolle über die Kommunikation sieht Deleuze kritisch, deswegen verweist er auf „leere Zwischenräume der Nicht-Kommunikation, um der Kontrolle zu entgehen.“³⁰¹ Ein weiterer Begriff, den Deleuze und Guattari in diesem Zusammenhang verwenden, ist der der 'Verkettung'. Darunter verstehen sie „eine Vielheit, die, zahlreiche heterogene Glieder umschließend, zwischen diesen Gliedern Verbindungen, Beziehungen unterschiedlicher Natur stiftet.“³⁰² Vergleicht man diese Aussage mit den eingangs erwähnten 'Assoziationen', wird wieder die Betrachtung des Zufalls abseits einer kontrollierten Kommunikation möglich. In diesem Zusammenhang wird auch Jacques Rancières Begriff des Politischen interessant: „sein, wo man nicht hingehört [...] reden, wo man nicht gefragt wird.“³⁰³

So können Momente geschaffen werden, die sich abseits eines 'berechneten Zufalls' bewegen.

295 Ebenda, S. 61.

296 Ebenda, S. 62.

297 Ebenda.

298 Ebenda.

299 Ebenda, S. 63.

300 Ebenda.

301 Ebenda, S. 64.

302 Ebenda,

303 Ebenda, S. 66.

5.2. Zufall und Notwendigkeit in der Kunst

Die Überlegungen zu Zufall und Notwendigkeit sind auch in Zusammenhang mit der nichtintentionalen Werkgenese wichtig. Denn Kunst pendelt in seiner Produktion, Distribution und Rezeption immer zwischen den beiden Feldern der Notwendigkeit und der Beliebigkeit. Die Beliebigkeit schlägt sich nieder in Form der Wahl von Material, während die Notwendigkeit der Form oder dem Inhalt entspricht. So wird aus beliebigem Ausgangsmaterial eine notwendige Form (oder zumindest passende) Form geschaffen.

Jörg Huber und Philipp Stoellger formulieren diesen Umstand im Vorwort ihres Sammelbandes "Gestalten der Kontingenz"³⁰⁴ wie folgt: "Notwendig so ist gut und wichtig; bloß beliebig hingegen schlecht und unwichtig."³⁰⁵ Ausnahmen dazu bildet die nichtintentionale Werkgenese, bei dieser werden Beliebigkeiten bewusst in den Arbeitsprozess eingebunden. Ansonsten definieren Huber und Stoellger Kunst jedoch als "Beliebigkeitsreduktionstechniken"³⁰⁶. Elemente die oft als nicht besonders relevant für das Endprodukt angesehen werden, sind etwa Ort der Produktion oder die Kanäle der Distribution, also "wer was und wo verkauft oder wer was wo kauft"³⁰⁷. Ebenso beliebig sind Mechanismen, die den Wert von Kunstgegenständen bestimmen, auch wenn diese Beliebigkeit nicht ohne Konsequenzen bleibt, besonders für die produzierende Person. Dennoch werden all jene Dinge als beliebig angesehen, da sie in einem Werkverständnis eben nicht Teil eines Prozesses sind, der für die Rezeption vordergründig wichtig scheint. Aus der Perspektive von Kunstschaffenden können aber all jene Punkte von äußerster Wichtigkeit, also notwendig sein.

Beliebig kann dabei auch mit 'anders möglich', also kontingent, umschrieben werden, dabei wird aber laut Stoeller und Huber "die gravierende Differenz von beliebig und kontingent"³⁰⁸ übersehen.

"Kontingenz ist nicht einfach blinde Zufälligkeit oder beliebiges, gar undurchschaubares Geschehen. Dass *etwas ist*, ist so kontingent wie die Art und Weise, wie es ist (Daseins- und Soseinskontingenz). Wenn es aber ist, und wenn es so ist, wie es ist, ist es keineswegs (mehr) beliebig, sondern faktizitär. Es ist *wirkliche* Kontingenz, die als solche nicht mehr beliebig ist, sondern bedeutungslos oder bedeutsam, wirksam oder wirkungslos, irrelevant oder irritierend, beeindruckend oder zu vernachlässigen. Sie ist jedenfalls nicht einfach 'beliebig', sondern perspektivisch, möglicherweise

304 Huber, Jörg/Philipp Stoellger (Hg.), Gestalten der Kontingenz. Ein Bilderbuch, Zürich: Edition Voldemeer 2008.

305 Huber, Jörg /Philipp Stoellger, "Kontingenz als Figur des Dritten - zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit", in Huber, Jörg/Philipp Stoellger (Hg.), Gestalten der Kontingenz, S. 7 – 21, hier S. 7.

306 Ebenda.

307 Ebenda S. 8.

308 Ebenda.

wirksam und - das ist bemerkenswert - von *eigener ästhetischer Relevanz, die sich der Alternative von notwendig und beliebig entzieht.*"³⁰⁹

Ist ein beliebiges Ding oder Objekt also erst einmal in der Welt, wird sein Wesen nicht mehr als beliebig, sondern als kontingent beschrieben. Obwohl viele Umstände vom Zufall abhängig sind, sind sie durch die Tatsache des Seins nicht mehr rein beliebig, sondern bedeutsam. Der Begriff der Kontingenz stellt also einen Ausweg dar oder einen Kompromiss zwischen notwendig und beliebig, es handelt sich nicht um einen Dualismus zwischen zwei konträren Feldern, sondern "Kontingenz ist die Figur des Dritten zwischen Beliebigkeit und Notwendigkeit"³¹⁰.

Kunstschaffende, die sich mit nichtintentionaler Werkgenese beschäftigen, schärfen die Wahrnehmung der Rezipienten für die kontingenten Elemente nicht nur in der Kunst, sondern auch im Leben. Die ohnehin immer stattfindende Kontingenz wird nicht verschleiert und weder mit blindem Zufall noch religiös gefärbter Fügung gleichgesetzt. So kann die Spannung zwischen Kontingentem und Nicht-Kontingentem thematisiert werden.

5.3. Kontingenz als 'Drittes' zwischen Zufall und Notwendigkeit

Ein weiterer Beitrag, der sich mit dem Kontingenzbegriff und dem Zufall auf theoretischer Ebene auseinandersetzt, ist der Aufsatz von Dieter Mersch "Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis"³¹¹. Darin zeigt er zunächst auf, dass der Begriff der Kontingenz mit einigen weiteren komplexen Begriffen verwandt ist, wie etwa "Möglichkeit, Zufälligkeit, Emergenz, Ereignis"³¹². Mersch skizziert die Kontingenz als Gegensatz zur Notwendigkeit, wobei die Kontingenz auf eine "Instabilität in der Ordnung logischer, ontologischer oder epistemologischer Begriffe"³¹³ hinweist. Er definiert das "Kontingente" als das, "was auch anders möglich sein kann"³¹⁴. In der Systemtheorie Niklas Luhmanns wird der Begriff der Kontingenz aber nach Mersch anders verwendet. Für Luhmann ist die Kontingenz Resultat einer Entscheidung zwischen verschiedenen, aber gleichwertigen Möglichkeiten. In der Geschichte der Logik wird die Kontingenz deswegen laut Mersch aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachtet. Erstens im Gegensatz zwischen Möglichem und Notwendigem, und zweitens im Gegensatz zwischen Möglichem und

309 Ebenda.

310 Ebenda.

311 Mersch, Dieter, "Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis", in Huber, Jörg/Philipp Stoellger (Hg.), Gestalten der Kontingenz, S. 23-38.

312 Ebenda, S. 23.

313 Ebenda, S. 24.

314 Ebenda.

Unmöglichem. Im ersten Fall wird die Kontingenz in logischer Weiterführung als Folge der Notwendigkeit behandelt, wird dadurch aber selbst zum "Nichtnotwendigen"³¹⁵. Im zweiten Fall spielt der Begriff der Notwendigkeit keine Rolle, da die Kontingenz aus einer Reihe von anderen Möglichkeiten hervorgeht. In diesem Fall trägt die Kontingenz den Charakter eines "nicht Unmöglichen"³¹⁶, worin Mersch eine doppelte Negation ausmacht. In beiden Fällen ist die Kontingenz aber in einem Gegensatzverhältnis eingebunden, wodurch Mischformen zwischen den beiden Anschauungsmodellen unmöglichen werden.

Mersch plädiert jedoch genau dafür, die beiden Modelle gemeinsam zu denken, wodurch sich für die Kontingenz eine neue Position als 'Tertium' öffnet, die außerhalb dieses logischen Anschauungsmodells liegt. Die bisherige Betrachtung, in der "im Modus von Möglichkeiten dasjenige als kontingent bezeichnet wird, was möglich, aber nicht unmöglich ist, und im Modus von Notwendigkeit kontingent heißt, was weder notwendig noch unmöglich ist"³¹⁷ reicht nach Mersch nicht aus, um den Kontingenzbegriff eindeutig zu klären.

Nach Mersch wird das Problem der Kontingenz im Rahmen der Frage nach Sein und Existenz aufgeworfen. Geht man nämlich dem Grund des Seins nach, führt das zu der Frage nach der "Gegenwart des Wirklichen"³¹⁸, dessen Erscheinung aber nur mit einem 'erscheinen als' beantwortet werden kann. Nach Mersch ist dieses kleine Wort 'als' sowohl "Schlüssel der Diskurse der Metaphysik"³¹⁹ aber auch jener Moment, in dem Sinn möglich wird. Die Existenz wird nicht mit einem 'als' geführt, und läuft so Gefahr, in die Nähe des Unbestimmten, des Grundlosen und somit auch des Sinnlosen zu rücken. Im "abendländischen Diskurs"³²⁰ bekommt die Existenz die Rolle eines Nichtigen, etwas "dem kein eigener Status zukommt, das jedoch stets mitvorausgesetzt werden muss."³²¹

Die Tatsache, dass 'Etwas' da ist, wird also gleichsam mit einer göttlichen Notwendigkeit begründet und immer vorausgesetzt, obwohl Existenz ohne einen göttlichen Ursprung ebenso eine Kontingenz in sich birgt. Sobald jedoch etwas da ist, wird von einer Notwendigkeit ausgegangen, während die Frage nach einem 'wie' mit der Kontingenz beantwortet wird. So wurde im Mittelalter die göttliche Existenz mit einer Kontingenz erklärt, die nicht im Widerspruch zur Notwendigkeit steht: eine "alle Kontingenz durchquerende Notwendigkeit, die ihren Ursprung im göttlichen Ur-Sprung, dem 'ens per necessarium', besitzt."³²²

315 Ebenda.

316 Ebenda.

317 Ebenda, S. 26.

318 Ebenda, S. 27.

319 Ebenda.

320 Ebenda.

321 Ebenda.

322 Ebenda, S. 29.

Laut Mersch ersetzt schließlich Kant den Begriff der Kontingenz mit 'Zufälligkeit', ein "Nichtbegriff"³²³, an den sich Philosophien von Heidegger, Adorno, Derrida und Lévinas lehnen, in Form von 'Nicht-Identität', 'Differenz' und 'Alterität'. Die künstlerischen Avantgarden machen sich die provokative Kraft eben jenes Zufälligen zu eigen. In den Arbeiten mit dem Zufall schwingt immer mit "dass die Welt ist, aber in ihrer Zeitlichkeit und Ge-Gebenheit nicht geklärt und verstanden werden kann"³²⁴. Die oft sehr spielerische Herangehensweise an den Zufall kann als Umgang mit dieser Unheimlichkeit gelesen werden. Laut Mersch nehmen die Avantgarden in den Arbeiten der aleatorischen Künste und des Happenings diese Frage nach der Kontingenz auf, die von Philosophie und Theologie nicht restlos geklärt werden kann. Der Zufall wird so zu einem Generator für Singularität, das Erscheinen eines 'Anderen', das sich als nicht berechenbar herausstellt. Mersch betont dabei den Ansatz Nietzsches, der die Rolle der Destruktion hervorhebt, da "sich nur so zu zeigen vermag, was die Form oder die Darstellung verbergen."³²⁵ Weniger als um den Zufall selbst, noch um das "Durchkreuzen ästhetischer Absichten"³²⁶ geht es nach Mersch in Arbeiten mit nichtintentionaler Werkgenese vordergründig darum,

"durch seinen 'Fall' ein Erscheinen heraufzubeschwören, das anders nicht erscheinen kann. Es ist Erscheinen dessen, was nirgends selbst erscheint, sondern stets mitgänglich geschieht und der Differenz entspringt, um überhaupt manifest werden zu können."³²⁷

Für Kunstschaffende drängt sich in diesem Zusammenhang die Fragen nach dem Anteil an der Autorschaft auf und welche Rolle Kunstschaffenden jenseits von Subjektivität und Intention zukommt. Diese neue Rolle beschreibt Mersch im Gegensatz zu einem künstlerischen Genie als "Meister der Bescheidenheit"³²⁸: Den Zufall als solchen zu Akzeptieren und ihn willkommen zu heißen, ohne eine zusätzliche Selektion vorzunehmen.

"Das Gesetz des Zufalls, welches alle Gesetze in sich begreift und uns umfaßt wie der Urgrund, aus dem alles Leben steigt, kann nur unter völliger Hingabe an das Unbewußte erlebt werden.[...] Wir versuchen uns demütig der 'reinen Wirklichkeit' zu nähern."³²⁹

323 Ebenda, S. 31.

324 Ebenda, S. 32.

325 Ebenda, S. 34.

326 Ebenda, S. 35.

327 Ebenda.

328 Ebenda, S. 36.

329 Ebenda, Mersch zitiert Arp.

Dass die Erzeugung des Zufalls dabei selbstgewählten Regeln unterliegt, stellt für Mersch keinen Widerspruch dar. Denn die verschiedenen Techniken der Vorbereitung, die Auswahl von Material oder Orten betreffen nämlich nicht den Zufall selbst, sondern gleichen einer “Rahmung”³³⁰, in der sich der Zufall ereignet.

“Das ästhetische Zufallsprinzip erweist sich darum stets als doppelt belegt: Einmal in der Ansehung der besonderen Produktion des Zufälligen, der Art und Weise ihrer Würfe [...] Zweitens in Bezug auf die Wahl der Produktionsweisen selber, die freilich so wenig maßgebend erscheinen wie die Würfel, das Reglement oder die dabei entstehenden Figuren und Anordnungen.”³³¹

Cages Arbeitsweise ist deshalb für Mersch besonders radikal, weil sie “alle Zufallsverfahren in sich fasst”³³². Neben dem strikten Regelverfahren durch das I Ging erzählt Cage durch seine Arbeit mit dem Zufall vom “Einbruch des Nichts ins Sein”³³³. Das Sein kann so nicht mehr nur von der Seite des Etwas gedacht werden, sondern auch von der Seite des Nichts.

“Sobald jedoch vom Nichts ausgegangen wird, wo ihm bedingungslos der Vorrang erteilt und von ihm her gedacht oder wahrgenommen wird, *zeigt sich das Sein als Ereignung*, bildet jedes Geschehnis sein eigenes unverwechselbares Zentrum.”³³⁴

Der Zufall wird so zu einer Grenze zwischen dem Sein und dem Nichts gesetzt. Anwesenheit und Abwesenheit, Stille und Ton wechseln sich ab. Die Arbeit mit dem Nichts verweist auf eine “Lücke oder Abwesenheit, die der Betrachtung entgeht und woran ästhetische Prozesse gebrechen”³³⁵, solange das 'Sein' von der Seite des 'Etwas' gedacht wird. Durch die Einführung des 'Nichts' allerdings zeigt sich nach Mersch das “Sein als Ereignung”³³⁶

Abschließend an seine philosophiegeschichtliche Betrachtung stellt Mersch eine Aussage von Cage:

“Nicht *wir* sind diejenigen, die zelebrieren, sondern *das, was geschieht*, vollbringt die Zelebrierung. [...] Meine Musik besteht im Grund darin, das erscheinen zu lassen, was Musik ist, *noch bevor* es überhaupt Musik gibt. Was mich interessiert ist die Tatsache, daß die Dinge bereits *sind*.”³³⁷

330 Ebenda.

331 Ebenda, S. 37.

332 Ebenda.

333 Ebenda.

334 Ebenda.

335 Dieter Mersch, „Spiele des Zufalls und der Emergenz“, in Maske und Kothurn. Volume 54, Issue 4, S. 19–34, hier S. 32.

336 Ebenda.

337 Mersch, Dieter, “Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis”, Mersch zitiert Cage, S. 38.

5.4. Das Spiel als Emergenz des Zufalls

Im Zusammenhang mit dem Zufall ist auch der Begriff des Spiels interessant, anhand dessen sich der Begriff der Kontingenz wieder als ein 'Drittes' zeigt.

In dem Artikel "Spiele des Zufalls und der Emergenz"³³⁸ geht Mersch diesem Begriff auf die Spur, um darin ein Wechselverhältnis zwischen Indetermination und Strategie zu finden.

Erste Anlehnung ist dabei an Ludwig Wittgenstein und Sprache, die von selbigem in Form von Sprachspielen gedacht werden. Diese sind dabei eine Metapher, die an der Sprache etwas sichtbar machen, das mit Spiel assoziiert wird. Umgekehrt macht auch die Sprache am Spiel etwas sichtbar: nämlich ihren praktischen Gebrauch. Mersch unterscheidet dabei zwischen verschiedenen Arten des Spiels:

"Es gibt teleologische Spiele, die auf Gewinn und Erfolg ausgerichtet sind, agonale Spiele wie Wettkämpfe, Ratespiele, die Wissen testen, fiktionale Spiele oder das *Fort-da* Sigmund Freuds sowie symbolische Rituale und Kinderspiele oder Theater, Schauspiel und Witz, aber auch die ohne Absicht entstandenen und lediglich auflesbaren *ludi naturae*, die wie das Spiel des Lichts auf der Wasseroberfläche mit dem Kontingenten und Akasalen in Verbindung gebracht werden können"³³⁹

Die etymologische Wurzel des Begriffes Spiel liegt dabei auch in der "Bewegung der Musik und des Tanzes."³⁴⁰ Die Bewegung des Spiels hat dabei kein eigenes Ziel, auf das hingesteuert wird. Falls ein solches Ziel überhaupt auszumachen ist, so liegt es in der Wiederholung, denn nur in der Bewegung ist das Spiel Spiel. Mersch zitiert aus Hans-Georg Gadamer's 'Wahrheit und Methode', dass "das eigentliche Subjekt des Spieles [...] nicht der Spieler [ist], sondern das Spiel selbst."³⁴¹ Diese Definition erlaubt auch das Einbeziehen des Naturschauspiels in das Spiel, dessen Sinn "ein reines Sichselbstdarstellen"³⁴² ist.

Der Reiz des Spieles liegt darin, dass es wichtiger ist als die Teilnehmenden, dass "das Spiel über den Spielenden Herr wird."³⁴³ Das Spiel wird also weniger aktiv gespielt, als dass es sich ereignet, das Spiel gleicht einer "Widerfahrung"³⁴⁴, die mit Ungerichtetheit, Nichtintentionalität und Unentscheidbarkeit attribuiert wird. Die Spielbewegung unterliegt dabei einer Ordnung, die

338 Dieter Mersch, „Spiele des Zufalls und der Emergenz“

339 Ebenda, S. 19.

340 Ebenda.

341 Ebenda, Mersch zitiert Gadamer, S. 20.

342 Ebenda, Mersch zitiert Gadamer.

343 Ebenda, Mersch zitiert Gadamer.

344 Ebenda.

gleichzeitig auch den äußeren Raum oder das Spielfeld -quasi von innen heraus- mitbestimmt. Das Spiel ist somit an eine innere Ordnung gebunden, dessen Regeln allerdings darauf abzielen, unregelte und unvorhersehbare Situationen zu schaffen. So entsteht trotz einer Struktur ein indeterminativer Zwischenraum. Laut Wittgenstein sind dabei die Spielregeln bindend, werden diese geändert oder überschritten, handelt es sich nicht mehr um das gleiche Spiel, sondern um ein anderes, das ursprüngliche Spiel ist gescheitert. Diese Regeln garantieren die Wiederholbarkeit des Spiels, in der ein Faktor für seinen Sinn liegt. Wittgenstein weist nach Mersch aber auch darauf hin, dass es auch unwiederholbare und nicht regelgeleitete Elemente im Spiel gibt. Als Beispiel gibt Mersch das Tennisspiel an, bei dem nicht festgelegt ist, wie hoch der Ball fliegen darf oder in welcher Bewegung genau der Ball getroffen werden muss. Diese offene Spielweise ist dabei kein Regelbruch sondern "Anwendung mit Erfindung und Kontingenz"³⁴⁵. Der 'Spiel-Raum' wird also eingegrenzt, um das Spiel als solches überhaupt erst möglich zu machen. Dessen Ränder bleiben aber unbestimmt und können sich gegebenenmaßen auch erweitern. So steht das Spiel zwischen festgelegter Struktur und 'Indeterminiertheit'.

"Zu spielen heißt, sich auf diese Unbestimmbarkeit einlassen, buchstäblich mit deren Nichtbeherrschbarkeit rechnen und sich kraft des Spielraums und seiner Regeln im Ungerichteten und Nichtintentionalen aufhalten."³⁴⁶

Diese 'Unversöhnlichkeit' des Spiels liegt zwischen den Polen Zufall und Strategie an. Diese Stellung in der 'Mitte', zwischen "Logik und Unvorhersehbarkeit"³⁴⁷ weist nach Mersch auf den Ausdruck des 'Mediums': auf "die Medialität des Spiels, die zugleich eine Medialität des Schöpferischen ist"³⁴⁸

Mersch verweist auf Lacan, der diese "Duplizität des Spiels"³⁴⁹ benutzt, um Unterschied und Zusammenhang zwischen dem Realen und dem Symbolischen, Phantastischen zu erklären. Das Reale, das sich stets entzieht, wird in diesem paradoxen Raumen zwischen Logik und Unvorhersehbarkeit sichtbar. Lacan benutzt dazu die Begriffe 'Tyche' und 'Automaton', also die Schicksalsgöttin Tyche und Automaton als Kontrolle über eigene Aktionen. Das Reale entzieht sich dabei genau jener Kontrolle und wird nach Lacan nur über eine "symbolische Ordnung"³⁵⁰

345 Ebenda, S. 22.

346 Ebenda, S. 23.

347 Ebenda.

348 Ebenda.

349 Ebenda.

350 Ebenda, S. 24.

wahrgenommen. Der Zufall wird dabei mit einem Trauma verglichen.

“Die Differenz zwischen Tyche und Automaton variiert die Opposition zwischen dem Imaginären und dem sich stets wiederholenden Symbolischen einerseits sowie dem Riss des Traumatischen andererseits.”³⁵¹

Es geht also weniger darum, das Spiel durch überlegte Techniken zu beherrschen, sondern den Umschlagpunkt 'Kairos', zu erkennen und produktiv zu nutzen. 'Tyche' wird in diesem Sinn zu einem Ereignis, das über die andere Seite des Pols, über das 'Automaton', errungen werden kann. Mersch warnt allerdings, dass in einer Ökonomie, in der das 'Automaton' dazu genutzt wird, das Paradox zwischen unberechenbarer Unverfügbarkeit und Strategie zu ebnen, das Spiel seiner Funktion beraubt werde.

Eine weitere Unterscheidung, die im Zusammenhang mit dem Spiel getroffen wird, sind die aristotelischen Begriffe Praxis und Poiesis. Diese Unterteilung entspricht in weiterem Sinne jener in 'theoria' als “der Erkenntnis um ihrer selbst willen”³⁵² und 'techné', “der Methode und der stets zweckgerichteten Arbeit”³⁵³. Bei Aristoteles findet die Praxis “ihr Ziel in sich selbst”³⁵⁴, und kann somit auch mit dem Begriff des Spiels in Verbindung gebracht werden. Poiesis ist dagegen ein “Prozess der Hervorbringung”³⁵⁵ und wird mit technischer Beherrschung aber auch Vernunft verglichen. In diesem Kontext wird das Spiel zu etwas 'Unvernünftigem', das “gegen die Notwendigkeit des Lebens, das Moralische, die Normativität des Gesetzes oder die Würde der Vernunft”³⁵⁶ verstößt. Das unvorhersehbare, anarchische Potential des Spiels soll gebändigt werden, da von ihm eine gewisse Gefahr auszugehen scheint. Das Spiel scheint nur annehmbar, wenn es “dem Maßstab von Rationalität, Strategie und Wahlentscheidung”³⁵⁷ unterworfen werden kann. So wird das Spiel in der Kunst wichtig: in diesem Bereich geht es nicht um Strategie sondern um ein “Zulassen von Passivität”³⁵⁸. Mersch betont dabei, dass die “Regeln oder Rahmungen”³⁵⁹, mit denen der Zufall in der Kunst umgeben wird, das Erscheinen, 'die Emergenz' des Zufalls, nicht stiften, sondern die Regeln und Rahmung sind mehr ein “willkommen heißen”³⁶⁰ des Zufalls zu

351 Ebenda.

352 Ebenda, S. 25.

353 Ebenda, S. 25f.

354 Ebenda, S. 26.

355 Ebenda.

356 Ebenda.

357 Ebenda.

358 Ebenda, S. 27.

359 Ebenda.

360 Ebenda.

verstehen. Ohnehin stattfindende Tendenzen des Zufalls und des Spiels werden in der Kunst also nicht als Gefahr oder Störung wahrgenommen, sondern als eine Erscheinung, deren 'Emporsteigen' gewürdigt werden kann.

Für das Spiel bedeutet das, dass weniger die einzelnen Spielzüge oder Regeln von Bedeutung sind, und auch nicht deren Konsequenzen. Was in den Mittelpunkt rückt, ist die Möglichkeit der Unterbrechung, die Ereignisoffenheit. Es wird also weniger der Fokus darauf gelegt, was passiert, sondern "dass geschieht, die Insistenz einer Ekstasis oder Existenz"³⁶¹

Die Rahmung des Spiels ist in diesem Zusammenhang weniger ein von innerer Ordnung bestimmtes Regelwerk, sondern eine Öffnung. Mersch betont, dass auf diese Weise das Spiel "an einer Figur des Dritten partizipiert"³⁶², so "wie die Begriffe des Medialen, der Kontingenz oder auch des Neuen"³⁶³.

Mit den bereits erläuterten Begriffen von 'Tyche' und 'Automation' wurde bereits auf zwei verschiedene Seiten des Spiels verwiesen, welche Mersch unter den Begriffen 'Ereignis' und 'Emergenz' diskutiert. Mersch weist darauf hin, dass der Zufall im Begriff des Automaten einen binären Charakter hat, und daher nur eine "Simulation des Emergenten"³⁶⁴ liefert.

Der Zufall in der Kunst wirft die Frage nach der Autorschaft auf und befreit diese von einem Geniebegriff, aber die Aufmerksamkeit wird auch von einem 'actio' zu einem 'passio' gewandt und restituiert nach Mersch den "eigentlich Sinn von Aisthesis"³⁶⁵. Ereignis und Emergenz sind dabei zwei verschiedenen Arten des Zufalls.

In Yves Kleins 'Cosmogonien' bzw 'Anthropometrien', die 1960 entstanden, wurden Gemälde Wind und Regen ausgesetzt bzw. Farbe auf Karton aufgetragen, um die Bewegung der Gräser festzuhalten. In beiden Fällen ist das Ergebnis eine Einschreibung als 'Spur', in welcher die Zufälligkeit der Naturereignisse nachverfolgt werden kann.

Als Gegenfigur gibt Mersch Wahrscheinlichkeitsbilder von François Morrellets als Beispiel oder die Randomisierungsverfahren von Hermann de Vries, Manfred Mohr oder Michael Noll. Diese Arbeiten zeigen "maschinell erzeugte Verteilungen und Streuungen"³⁶⁶, hinter denen die Idee einer Berechnung des Zufalls steckt.

Die zwei Strategien sind einerseits das Setzen eines kontingenten Rahmens oder Regelwerks, im anderen Fall handelt es sich um einen automatischen Prozess, der von einer Maschine ausgeführt

361 Ebenda.

362 Ebenda, S. 28.

363 Ebenda.

364 Ebenda.

365 Ebenda, S. 29.

366 Ebenda, S. 30.

wird.

Die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit ihrer Aufführung bzw. ihres Schaffungsprozesses, auf die viele der in dieser Arbeit vorgestellten Werke verweisen, ist dabei ein Wesenszug der performativen Kunst. An die Stelle eines fixierten Werkes tritt ein offener Prozess, in welchem der Vollzug von Handlungen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht. An Stelle der Frage nach einem 'Was' oder 'Wie' tritt die Betonung des 'Dass' ('quod'), in welchem eine Existenz betont wird.³⁶⁷

Unter der Überschrift "Ärchäologie des Performativen"³⁶⁸ untersucht Mersch den Dadaismus und den Surrealismus als Vorläufer der späteren Performance-Kunst. Ein wichtiger Schritt liegt dabei in den Avantgarden des Konstruktivismus, da darin besonders die Thematisierung von Kunst als Kunst und das schrittweise Zerlegen und Untersuchen einzelner Bestandteile stattfindet. Dadaismus und Surrealismus setzen nicht nur ein 'innerhalb der Kunst' mit einem 'Außen' in Bezug, sondern sie versuchen eine Entgrenzung hervorzurufen und Brücken zu schlagen zwischen jenem 'Innen' und 'Außen' der Kunst. Der Unsinn als Hauptmotiv des Dada stellt eine Weigerung dar, sich dem Kausalen zu Unterwerfen und ist gleichzeitig eine performative Selbstaufhebung. Dadurch wird klar, dass eine Malerei, ein Objekt, eine Darstellung selbst keinen Sinn besitzt, sondern dieser immer erst generiert werden muss.

³⁶⁷ Vgl Mersch, Dieter, Ereignis und Aura.

³⁶⁸ Ebenda, S. 251.

6. Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, verschiedene Avantgardebewegungen zu skizzieren, in denen mit nichtintentionaler Werkgenese gearbeitet wurde.

Dabei habe ich versucht, aufzuzeigen, wie im Futurismus die Genregrenzen beginnen, aufzubrechen und sich anzunähern. Visuelle und akustische Darstellungsformen nähern sich in den Bildern der Futuristen an, während später Satie in der Notation seiner Werke einen visuellen Schwerpunkt setzt. Diese Annäherung zwischen den Disziplinen setzt sich fort, was schließlich im 'Unitied Event' von Cage einen Höhepunkt erreicht. Malerei steht gleichberechtigt neben Geräuschkunst, Rede und Tanz. In diesem Zusammenhang kann auch an Adorno erinnert werden, der von einer "Art Promiskuität"³⁶⁹ spricht, die zwischen den Kunstgattungen herrscht.

Die futuristische Musik und der Brutismus setzen beide wichtige Bezugspunkte für Cages Art, Musik zu machen. Das Einbeziehen von alltäglichen Gegenständen und Geräuschen in die Musik ist sowohl für den Brutismus, als auch für Cage ausschlaggebend.

Die von Marinetti geforderte Auflösung der Syntax wird von den Dadaisten in ihren Lautgedichten, den 'poème simultan' umgesetzt. Die Lesungen dieser Gedichte, in denen oft auch absurde Kostüme oder Masken getragen wurden, könnten in weiterer Folge auch als Vorläufer der Performance diskutiert werden.

Im Surrealismus wird die Arbeit mit dem Zufall als unbewusster Automatismus umgedeutet. Man lässt durch unkontrollierte Körperbewegungen das Unbewusste sprechen und versucht, in den so entstandenen akausalen Symbolbezügen neuen Sinn zu entdecken, den surrealistischen Sinn. Auf diese Weise entsteht Neues, nicht nur in der Kunst, sondern auch im Alltag.

Diese beiden Annäherungen, einerseits zwischen den Kunstgattungen, andererseits zwischen Kunst und Alltag, führt zu einer Auflösung von klaren Grenzen, es entsteht ein Zwischenbereich. In diesem Zwischenraum wird schließlich von den Dadaisten die Entdeckung des Zufalls gemacht. Wie Mersch betont, ist die Kontingenz dabei selbst ein Zwischenbereich. Die Kontingenz wird von Mersch als 'Tertium' bezeichnet, als Drittes zwischen Zufall und Notwendigkeit. Deshalb ist es wenig verwunderlich, dass die 'Entdeckung' des Zufalls für die Kunst in einem solchen Umfeld geschah, in dem Sinn neben Unsinn, und Alltag neben Kunst gestellt wurde.

369 171 kunst und künste

Für Duchamp ist die Arbeit eine Auseinandersetzung mit der Zufälligkeit des Lebens. Angelehnt an den Mathematiker Poincaré stellt Duchamp die Objektivität der Wissenschaft in Frage, indem er auf den nie ausschließbaren Zufall verweist. Heisenbergs Unschärferelation bestätigt schließlich Poincarés Einwände.

Der Zufall ist somit eine Konstante, die Neues, nicht imaginierbares Material scheinbar aus dem Nichts holt. Techniken der nichtintentionalen Werkgenese sind es, die dieses Material sichtbar machen und zur Rezeption bereitstellen.

Wie Cages Arbeit zeigt, bedeutet die Arbeit mit dem Zufall aber nicht nur eine veränderte Rolle für Kunstschaffende, sondern auch für das Publikum. Als Kunstschaffender ist die nichtintentionale Werkgenese eine Möglichkeit, die eigene künstlerische Handschrift, die eigenen Vorlieben und Abneigungen aus dem Werk auszuklammern. Ganz grundsätzlich wird sie aber auch die Frage nach der Autorschaft auf. So kann in diesem Zusammenhang weiterführend auch an Roland Barthes 'Tod des Autors' verwiesen werden.

Für das Publikum bedeutet die nichtintentionale Werkgenese zuerst ein neues Seh- und Hörerlebnis. Schreibt der Zufall, können keine Konventionen mehr gelten. Paradoxerweise werden diese aber gerade dadurch in den Mittelpunkt gerückt. Durch den Einsatz Zufalls werden Elemente von Kunst hinterfragt, die als solche normalerweise nicht im Mittelpunkt stehen würden. Der Entstehungsort, der Entstehungszeitpunkt und scheinbar unwichtige Begleitumstände sind nicht mehr selbstverständlich kontingent sondern können interessant werden.

Cage versucht über seine spirituelle Verbindung zum Zen, das Publikum dazu zu bringen, das Hier und Jetzt zu erleben und vorgefertigte Meinungen zu vergessen. Die Arbeit mit den Zufallsoperationen schafft Tonfolgen, die nicht vorhersehbar sind, keinem Muster folgen und deshalb besonders dazu einladen, sich auf den Moment zu konzentrieren. Ebenso schafft er eine Gleichwertigkeit zwischen Alltagsgeräuschen und versucht, dem Publikum die darin liegende Schönheit näher zu bringen.

Yoko Ono schafft es schließlich, dem Publikum selbst die Verantwortung für den Entstehungsprozess eines Werkes nicht nur bewusst zu machen, sondern beinahe zur Gänze in die Hand zu legen. Das Publikum wird zum Akteur, dass der Einladung der Künstlerin folgen kann, und

dadurch eine Transformation des Selbst in Kauf nimmt. Sei es in den 'Instructions Pieces', die dem Alltag eine Poesie zu entlocken vermögen, als auch in 'Cut Piece', das unterschwellige Gewaltphantasien sichtbar macht.

Die Arbeit mit dem Zufall ist einerseits schwer greifbar zu machen, schnell bringt sie an einen an den Rand des Denkens. Der Zufall ist verwandt mit komplexen Begriffen wie dem Chaos, der Existenz und der Notwendigkeit. Zwischen Religion und Quantenphysik diskutiert, findet der Zufall über die nichtintentionale Werkgenese Eingang in die Kunst. Aber erst durch den bewussten Einsatz des Zufalls im Entstehungsprozess eines Werkes wird sichtbar, dass jede Kunst, jeder Moment immer auch Merkmale des Nichtintentionalen in sich trägt.

Wie in folgender Arbeit gezeigt wurde, ist die nichtintentionale Werkgenese Teil eines Annäherungsprozesses zwischen den Kunstgattungen, in welchem einzelne Distinktionsmerkmale verstärkt hervortreten. Somit kann die nichtintentionale Werkgenese als ein Aspekt hervorgehoben werden, der in der Geschichte der Performance eine Rolle spielt.

Werkverzeichnis (t.b.a)

7. Literaturverzeichnis

Selbstständige Quellen:

Apollonio, Umbro (Hg.), Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln: DuMont 1972.

Block, René/Gabriele Knapstein (Hg.), Eine lange Geschichte mit vielen Knoten, Fluxus in Deutschland 1962-1994, Ostfildern-Ruit/Stuttgart: Cantz'sche Druckerei 1995.

Breton, André, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg: Rowohlt 1968; (Orig. Manifestes du Surréalisme, Paris: J.-J. 1968.)

Bormann, Hans-Friedrich, Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik, München: Fink 2005.

Brodskaia, Surrealismus. Die Geschichte einer Revolution, New York: Parkstone Press International 2009.

Butler, Judith, Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen, Frankfurt: Campus 2010; (Orig. Frames of War. When Is Life Grievable?, London: Verso 2009.)

Cage, John, Silence, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; (Orig. Silence, Middletown/Connecticut: Western University Press 1954.)

Carrière, Jean-Claude, Der Kreis der Lügner. Die Weisheit der Welt in Geschichten. München: Diana 1999; (Orig. Le Cercle des Menteurs, Paris: Plon 1998.)

Deuffert, Katrin, „John Cages Theater der Präsenz“, Diss. FU Berlin 2001.

Döhl, Frédéric/Daniel Martin Feige/Thomas Hilgers/Fiona, McGovern (Hg.), Konturen des Kunstwerks. Zur Frage von Relevanz und Kontingenz, München: Fink 2013.

Dreher, Thomas, Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, München: Fink 2001.

Ehalt, Hubertus Christian (Hg.), Der Zufall als Notwendigkeit, Wien: Picus 2007

Eigen, Manfred/Ruth Winkler, Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall. München: Piper 1975.

Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika, Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen: Narr 1988.

Fischer-Lichte, Erika/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Tübingen: Francke 1998.

Gendolla, Peter/Thomas Kamphusmann (Hg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Herzogenrath, Wulf/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“. Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen, Köln: DuMont 2012.

- Hilmes, Carola/Dietrich Mathy (Hg.), Spielzüge des Zufalls. Zur Anatomie eines Symptoms, Bielefeld: Aisthesis 1994.
- Holeczek, Bernhard/Linda von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg: Edition Braus 1992.
- Huber, Jörg/Philipp Stoellger (Hg.), Gestalten der Kontingenz. Ein Bilderbuch, Zürich: Edition Voldemeer 2008.
- Hübner, Klaus, „Leben auf dünnem Eis“, Yoko Ono, München: Econ & List 1999.
- Hulten, Pontus, Futurismo & Futurismi, Milan: Bompiani 1986.
- Iversen, Margaret (Hg.), Chance, Cambridge/Massachusetts: MIT Press 2010.
- Janecke, Christian, Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 1995.
- Johnstone, Nick, Yoko Ono talking, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf 2008.
- Kamphusmann, Thomas/Jörgen Schäfer, Anderes als Kunst. Ästhetik und Techniken der Kommunikation, München: Fink 2010.
- Keil, Werner/ Kerstin Jaunich/Ulrike Kammerer (Hg.), Musik der zwanziger Jahre, Hildesheim: Georg Olms 1996.
- Kellein, Thomas, Fluxus, London: Thames&Hudson 1995.
- Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang, Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst, Bielefeld: transcript 2005.
- Kloser, Peter, „Zufall und Fluxus. Die Cage Klasse“, Dipl. Universität Wien, Philosophie 1998.
- Kolleritsch, Otto (Hg.), Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne, Graz: Universal Edition 1976.
- Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln: DuMont 1989.
- Mainzer, Klaus, Der kreative Zufall. Wie das Neue in die Welt kommt, München: Beck 2007.
- Makropoulos, Michael, Modernität und Kontingenz, München: Fink 1997.
- Marquard, Odo, Apologie des Zufälligen, Stuttgart: Reclam 1987.
- Meillassoux, Quentin, Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz, Zürich: Diaphanes, 2008.
- Mersch, Dieter, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Molderings, Herbert, Kunst als Experiment: Marcel Duchamps "3 Kunststopf-Normalmaße", München: Dt. Kunstverlag, 2006.

Obrist, Hans Ulrich, Yoko Ono, Köln: König 2009.

Ono, Yoko, Grapefruit, New York: Simon & Schuster 2000; (Orig. Tokyo: Wunternbaum Press 1964)

Pierre, José, Lexikon des Surrealismus. Köln: DuMont 1974.

Perloff, Marjorie/Charles Junkerman, John Cage. Composed in America, Chicago: University of Chicago Press 1994.

Pfeiffer, Ingrid/Max Hollein, Yoko Ono. Half-A-Wind Show, München: Prestel 2013.

Rautmann, Peter/ Nicole Schalz (Hg.), Anarchische Harmonie. John Cage und die Zukunft der Künste, Bremen: Hauschild 2002.

Rebhahn, Michael, „we must arrange everything“. Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage, Saarbrücken: PFAU 2009.

Rennert, Susanne, Jean-Pierre Wilhelm, Informel, Fluxus und die Galerie 22. „Le hasard fait bien les choses“, Köln: König 2013.

Revill, David, Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie, München: List 1995; (Orig. The Roaring Silence. John Cage: A Life, London: Bloomsbury 1992.)

Richter, Hans, DADA -Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln DuMont 1964.

Rist, Annerose, "Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter", Hannover: Sprengel Museum 2013.

Rorty, Richard, Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Schädler, Stefan, Anarchic Harmony. ein Buch der Frankfurt Feste '92/Alte Oper Frankfurt, Mainz: Schrott 1992.

Schäffler, Philipp, Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage, Mainz: Schott 2009.

Schaschke, Bettina, Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln, Berlin: Gebr. Mann 2004.

Schmeller, Alfred, Surrealismus, Wien: Brüder Rosenbaum 1956.

Schneider, Norbert, Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art. Köln: Böhlau 2014.

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

Schumacher, Stephan, Zen, München: Heinrich Hugendubel 2001.

Schneede, Uwe M., Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München: Beck 2006.

Spies, Werner, Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung, Dumont 2003 Köln

Tunner, Maria, „John Cage – Ein Künstler der Vielfalt. Der Versuch einer Synthese von Kunst und Leben“, Dipl. Universität Wien, Philosophie 2010.

Wirth, Uwe (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Unselbstständige Quellen:

Butler, Judith/Antke Engel. “Politics Under Conditions of Precariousness and Violence: A Conversation between Judith Butler and Antke Engel.”, in Gržinić, Marina/Rosa Reitsamer (Hg.), New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions, Vienna: Löcker 2008, S. 135–46.

Dieter Mersch, „Spiele des Zufalls und der Emergenz“, in Maske und Kothurn. Volume 54, Issue 4, S. 19–34.

Online Quellen:

<http://phileablog.wordpress.com/2012/08/11/satie-und-die-birnen/>., 25.01.2015.

<http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/KUENSTLER/ErikSatieWeisseWeste.pdf>, 25.01.2015.

http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=79, 25.01.2015.

https://hopla.univie.ac.at/Infoblatt_Hochschulschriften.pdf, 07.02.2015.

Bildquellen:

http://de.wikipedia.org/wiki/La_strada_entra_nella_casa#mediaviewer/File:Umberto_Boccioni_-_A_strada_entra_nella_casa.jpg, 22.02.2015.

<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-5889.html>, 22.01.2015.

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/10/Marinetti-Motagne.jpg>, 22.02.2015.

http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Standard%20Stoppages.html, 25.02.2015

<http://www.medienkunstnetz.de/works/fontana-mix/>, 23.01.2015.

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. Umberto Boccioni, 'Der Lärm der Straße dringt ins Haus' (La strada entra nella casa, 1922)

Abbildung 2. Carlo Carrà, 'Manifestazione intervenista', 1914.

Abbildung 3. F.T. Marinetti, 'Après la Marne, Joffre visita le front en auto', 1915

Abbildung 4. Marcel Duchamp, 'Trois Stoppages étalon', 1913.

Abbildung 5 John Cage, 'Fontana Mix' 1958-59.

9. Lebenslauf

Stefanie Maria Post

1998-2006	BRG Vöcklabruck, Matura
2006-2014	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Romanistik und Bildungswissenschaft an der Universität Wien
2010-2013	Sprachaufenthalte in Frankreich
2013	Erasmus Aufenthalt an Paris 10, Nanterre La Défense

10. Abstract

In der Arbeit „Spielräume des Zufalls. Verfahren der Nichtintentionalen Werkgenese“ werden verschiedene Techniken der nichtintentionalen Werkgenese in experimentellen Avantgarden des 20. Jahrhunderts näher beleuchtet. Die nichtintentionale Werkgenese bedeutet dabei das bewusste Miteinbeziehen von Zufällen in den Entstehungsprozess eines künstlerischen Werkes. Kunstschaffende konzipieren dabei den ästhetischen Prozess derart, dass dem Zufall bewusst ein Rahmen gesetzt wird, innerhalb dessen er wirken kann. In vorliegender Arbeit wird dabei Bezug genommen auf den Futurismus, auf den sich der Dadaismus in einigen künstlerischen Ausdrucksformen stützt, um den Zufall als 'Technik' zu 'erfinden'. Weiters wird der Surrealismus behandelt, der den Zufall als Ausdruck unbewusster Automatismen deutet. Schließlich wird der Fluxus behandelt mit besonderem Augenmerk auf das Werk von John Cage und Yoko Ono. Abschließende theoretische Betrachtungen behandeln Friedrich Balkes Auseinandersetzung mit der Aleatorik in der französischen Philosophie und Dieter Merschs Begriffe der Kontingenz und des Spiels.