

### 3. Die Bezugskontexte der Forschung

#### 3.1. Bezugskontexte der Unterrichtspraxis: zwei Positionen zwischen aktueller Kunst und Theater

##### Zur Figur des Denkens in diesem Teilkapitel

Die Kontexte aktuelle Kunst und Theater fungieren als Kontrastfolien zum Kontext Schule und eröffnen Bedeutungspotentiale und Handlungsformen für die Konzeptualisierung von Kunstunterricht. Die Positionen von Felix Gonzalez-Torres und John Cage finden in diesem Zusammenhang besondere Berücksichtigung in Hinsicht auf übertragbare Strukturen für Handlungsweisen im Kunstunterricht.

Die Arbeitsweisen der beiden Künstler werden im Folgenden anhand der Arbeiten *Untitled (Lover Boys)*(1991) und *Song Books(Solos for Voice 3–92)*(1970) vorgestellt. Eine fiktive Situationsbeschreibung markiert zunächst den Blick von außen auf die Arbeiten<sup>94</sup> und gibt eine Idee von Rezeptionsmomenten in denen „augenscheinlich wird“, dass die bunten Installationen verschiedene Aktionen auszulösen vermögen und zugleich im Stande sind, Szenarien emergieren zu lassen, in denen die Besucher zu Akteuren vor Betrachtern oder zu Betrachtern vor Akteuren werden.“ (Umatham 2011: 30)<sup>95</sup> Werkspezifisch, also ausgehend von den beiden genannten künstlerischen Arbeiten, *Untitled (Lover Boys)* (1991) und *Song Books (Solos for Voice 3–92)* (1970), erläutere ich den Zugriff auf das institutionelle Setting und die Aktivierung und besondere Konzeptualisierung der Rezipientenseite in der Arbeitsweise der beiden Künstler. Weitere Arbeiten aktueller Künstler\*innen werden kontrastierend zu Rate gezogen. In einem dritten Schritt betrachte ich die Schnittmenge der beiden Positionen und suche nach Überschneidungen. Diese liefert Hinweise auf werk- und kontextübergreifende Parameter. Mit der Beteiligung der Betrachter\*innen bis hin zur Koproduktion und der Adaption und Paraphase von Praktiken des institutionellen Settings liefern beide Arbeiten Perspektiven für einen Kunstunterricht, der sich in seiner Strukturiertheit an

---

<sup>94</sup> Die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umatham macht in ihrer Arbeit „Kunst als Aufführungserfahrung“ (Umatham 2011) auf die besondere Differenz zwischen Katalogbetrachtung und Museumsbesuch für das Werk von Felix Gonzalez-Torres aufmerksam. Während auf Fotografien, gerade für noch nicht mit dem Werk von Torres Vertraute, lediglich unterschiedlich große Haufen oder Felder von Süßigkeiten, die in farbige Verpackungen gehüllt sind und sich in Museen oder Galerien in die Ecken schmiegen oder über den Boden erstrecken, zu sehen sind, eröffnet ein Museumsbesuch eine weitere Dimension. Nur dort kann sich das werkkonstitutive Spiel mit der Rezeptionssituation ereignen.

<sup>95</sup> Umatham thematisiert die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres. Die besondere Involvierung der Rezipient\*innen-Seite kann auch auf die Arbeiten von John Cage übertragen werden. Felix Gonzalez-Torres arbeitet im Kontext aktuelle Kunst an der Schnittmenge zum Theater, John Cage arbeitet im Kontext Theater/ Neue Musik an der Schnittstelle zu aktueller Kunst.

künstlerischen Prozessen außerhalb des institutionellen Settings Schule orientiert und Schüler\*innen zur Ko-Autorenschaft herausfordert.

### 3.1.1 Felix Gonzalez-Torres

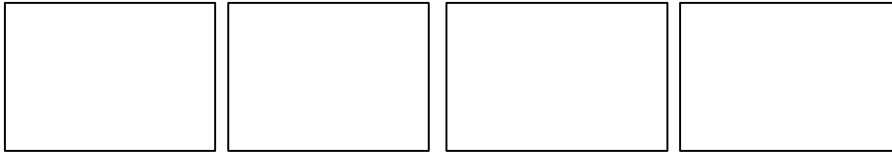


Abb. 82

#### **Felix Gonzalez-Torres (1957-1996)**

Objekte des Alltages wie Bonbons, Papierstapel, Glühbirnen und auch Uhren, Fotos oder Vorhänge bilden den Ausgangspunkt für die Arbeiten des Konzeptkünstlers Felix Gonzalez-Torres.

Die Arbeiten eröffnen eine Vielfalt an Bedeutungssträngen. Dies zeigt sich bereits in der Titelwahl „Untitled“ gefolgt von einer Kommentierung des Künstlers in Klammern.

Felix Gonzalez-Torres gibt mit seiner Kommentierung einen Hinweis auf eine von stets mehreren Referenzebenen. Eine Ebene ist die persönliche Lebensgeschichte des Künstlers. Gonzalez-Torres nimmt in Arbeiten direkt auf seinen Lebensgefährten Bezug (u.a. *Untitled (Portrait of Ross in LA)*, (1991). *Untitled ( Lover boys)*, (1991); *Untitled (Portrait of Dad)* (1991). Der Künstler orientiert sich mit den Installationsweisen Stapel, Haufen oder Felder auch an der Formensprache der Minimal Art. Auch gesellschaftliche bzw. politische Themen sind vertreten (u.a. „Untitled“ (Placebo) (1991); „Untitled“ (Death by gun) 1990).

Präsentationsform und Ausstellungsort sind variabel. Die Arbeiten werden sowohl in musealen Rahmungen als auch im öffentlichen Raum gezeigt. Sie entstehen für jede Ausstellung neu. Torres ermöglicht den ausstellenden Institutionen, Kurator\*innen und Rezipient\*innen an beiden Ebenen teilzuhaben und die Arbeiten zu verändern. Grundlegendes hat er in sogenannten Zertifikaten festgehalten.

„Specific objects without specific forms“ hieß, auf ein Zitat von Donald Judd Bezug nehmend, die von Elena Filipovic kuratierte Ausstellung am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, dem WIELS Contemporary Art Center in Brüssel und der Fondation Beyeler in Basel.

An allen drei Ausstellungsorten waren zeitgenössische Künstler\*innen dazu eingeladen die Ausstellung zu verändern. Am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main tat dies der Künstler Tino Sehgal.

Felix Gonzalez-Torres wird vertreten von der Andrea Rosen Gallery New York, die auch seinen Nachlass verwaltet (vgl. [www.andrearosengallery.com/artists/felix-Gonzalez-torres](http://www.andrearosengallery.com/artists/felix-Gonzalez-torres) [12.08.16])

Eine Beispiel-Rezipientin<sup>96</sup> trifft auf die Arbeit *Untitled(Lover Boys)* (1991) von Felix Gonzalez-Torres. Es folgt eine fiktive Situations-Beschreibung

### **Miniatur 1:**

(Die Rezipientin sieht etwas, was anschlussfähig ist, an ihren Alltagskontext und traut an diesem institutionellen Ort ihren Augen nicht.)

161 kg Bonbons, am Boden, im Museum, weißer Korpus mit blauem Strudel-Muster, jedes einzelne verpackt in silbernem Zellophan-Papier. Das klingt zunächst verlockend, und sieht nach Zuckerparadies oder phänomenaler Beute vom vergangenen Karneval aus. Im Kontext Museum erscheint uns das plötzlich suspekt bzw. fraglich. *What we see is what we see*<sup>97</sup> und doch kann es das eigentlich nicht sein. Erfahrungswerte von Bonbongenuss kollidieren mit dem Wissen um die traditionellen Aufgaben der Institution Museum: Sammeln, Bewahren, Erhalten. Wie lange liegen die wohl schon da? Sind die überhaupt echt? Eigentlich und zunächst sind Bonbons doch zum Naschen.<sup>98</sup> Würde es auffallen, wenn ich eins nehme? Spielt es eine Rolle? Ist das Kunstwerk dann kaputt? kann ich sicher sein, dass es eins ist? Nehme ich eins und verwahre es als Erinnerung, probiere ich, ich könnte es auch jemandem mitbringen? Ob ich die Museumsaufsicht frage?<sup>99</sup>

Die Arbeiten von Gonzalez-Torres „provizieren eine Unsicherheit über alle Qualitäten die ein Kunstwerk definieren“ (Elger 1997: 63). Ist der aufgeschüttete Bonbonhaufen das Werk? Oder sind es die einzelnen Bonbons? Wo bleibt das Werk wenn der Haufen vollständig abgetragen ist? Würde die Institution Museum, das zulassen? Liegt das von Künstlerseite aus im Bereich des Möglichen? Das Bonbon steht für die Beispiel-Rezipientin in seiner Bedeutung und seiner Anschlussfähigkeit an den Alltagskontext in

---

<sup>96</sup> Die Schilderungen der Beispielrezipientin sind inspiriert und beeinflusst von Ausstellungsbesuchen und Gesprächen in der Rolle der Vermittlerin (Torres) bzw. einem Konzertbesuch (Cage) der Autorin dieser Arbeit.

<sup>97</sup> Was wir sehen ist das, was wir sehen. vgl. Frank Stellas berühmter Ausspruch zu seiner Arbeit gleichzeitig Absage an die Abbildbarkeit der Malerei: *What you see is what you see*. Felix Gonzalez Torres greift in seinen Arbeiten die Formensprache der Minimal Art auf. Er lädt seine Arbeit aber extrem mit Bedeutung auf und thematisiert eigene, persönliche Erfahrungen von Vergänglichkeit und Verlust.

<sup>98</sup> Das mittelhochdeutsche Wort naschen bezeichnet ursprünglich und für die Arbeiten von Gonzalez-Torres gesprochen das Rezeptionsgeräusch: Knabbern, schmatzen <http://www.duden.de/rechtschreibung/naschen> [1.8.14]. Auch die Synonyme bringen diesen Aspekt mit: schlecken, leckern, schnäken, schlickern, schnöken.

<sup>99</sup> Eine ähnliche Figur, die Schilderung von exemplarischen Begegnungssituationen mit dem Werk von Torres und das Aufwerfen von möglichen Fragen der Betrachter\*innen, nutzt auch Sandra Umathum in ihrer Dissertation (Siehe dazu: Umathum 2011: 30, 53, 54, 56, 58, 59). Dieses Vorgehen steht im engen Zusammenhang mit ihrem Forschungsgegenstand „Intersubjekten Situationen in der Ausstellungskunst.“

Frage und es braucht im Kontext Museum die Beispiel-Rezipientin, die es in Frage stellt und dadurch den Bedeutungshof der Arbeit öffnet und markiert.

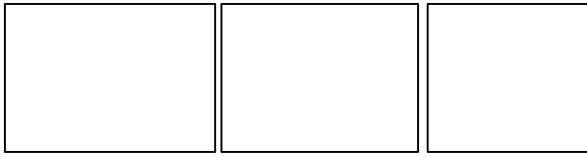


Abb. 83

### Potentielle und konkurrierende Bedeutungen

Die Beispiel-Rezipientin müsste probieren, also die Bonbons in den Mund nehmen oder zumindest in die Hand, um herauszufinden, ob es sich um Attrappen handelt oder nicht.<sup>100</sup> Damit überschreitet sie deutlich eines der zentralen Gebote des Setting Museums: „Bitte nicht berühren“

Die Bedeutung und die Materialität muss überprüft und neu generiert werden. Die Bonbons sind mit mehreren Kontexten verbunden, dem der Kunst am Ort des Museums und dem des Alltags. Dass es sich tatsächlich um Bonbons handeln könnte; zunächst, bei einem Erstkontakt mit der Arbeit, glaubt man es nicht. Es entsteht eine Illusion durch eine Antiillusion.<sup>101</sup> Felix Gonzalez-Torres nimmt in Hinblick auf die Materialität seiner Arbeiten das anti-illusionistische Formenvokabular der Minimal Art auf.<sup>102</sup> Arbeiten der Minimal Art verweigern programmatisch jede Illusion oder Referenz auf eine Außenwelt.<sup>103</sup> Aus der Perspektive der Beispiel-Rezipientin gedacht ist und bleibt es also immer auch ein Haufen Bonbons, eine skulpturale Anhäufung von Süßem.

---

<sup>100</sup> Eine Analogie sehe ich hier zur Ausstellungssituation der Arbeit *Bedroom Ensemble, Replica 1, 1969* von Claes Oldenburg im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt (<http://mmkfrankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=1981%2F29> [15.06.15]). Die Schlafzimmermöbel und Dekorationsstücke sind durch eine Absperrung vom Museumsraum getrennt. Die exemplarische Betrachterin sieht einen Raum und ein Bild eines Raumes. Dieser ist nicht begehbar. Die Grenze bzw. der Unterschied zwischen Attrappe und Möbelstück erschließt sich auf Anhieb nicht.

<sup>101</sup> Vgl. dazu die Arbeit „Bouquet VI“ von Jeroen de Rijke und Willem de Rooij bestehend aus einer Schwarzweiß-Fotografie in Aluminiumrahmen, einer Keramikvase und einem Blumenarrangement, das sofern die Arbeit ausgestellt ist, wöchentlich erneuert und mit frischen Blumen versehen wird. Auf den ersten Blick zweifeln Betrachter\*innen, zweifelte auch ich die Echtheit der Blüten an. Sie wirken im musealen Raum täuschend echt. Das heißt sie sehen also aus der Perspektive der Betrachter\*innen künstlich aus (<http://mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=2006%2F194> [15.06.15]).

<sup>102</sup> Vgl. Elger 1997: 68: Gonzalez Torres *candy spills* sahen die Kritiker im Zusammenhang mit den Asphalt Ausschüttungen von Robert Smithson (Robert Smithson: *Asphalt Runderom Rom, 1969*. Siehe hierzu auch: <http://www.robertsmithson.com/films/txt/runtdown.html> [15.06.15]), Barry Le Vas „scattered-pieces“, die den Gestus des Zersprengens oder Zerstreuens für die Werkform konstitutiv oder Richard Serras „splashing“ <http://thelimm.blogspot.de/2011/08/splashing.html#.VYMsalo13nc> [18.06.15]). Die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum differenziert noch einmal zwischen Präsentationsweise im Raum und dem Werkprinzip und sieht die *cs* in ihrer Präsentationsweise in Zusammenhang mit den Bodenplatten von Carl André (Vgl. Umathum 2011: 34) oder dessen Arbeit *Spill (Scatter Piece)*, die auf dem Prinzip der Ausschüttung basiert.

<sup>103</sup> An dieser Stelle sei noch einmal der berühmte Satz von Frank Stella erwähnt, der emblematisch für die Werke der Minimal Art stehen kann: „What you see is what you see.“ Im Zusammenhang mit dieser Grundhaltung steht auch der Einsatz von Werkstoffen und Fertigungsverfahren aus der Industrie. Künstlerinnen (ausdrücklich erwähnt sei an dieser Stelle Charlotte Posenenske) und Künstler der Minimal Art vollziehen damit einen radikalen Bruch mit der europäischen Tradition der Skulptur.

Über das Eröffnen von mehreren thematischen Referenzebenen und Deutungsmöglichkeiten, geht der Künstler über die Praktiken der Minimal Art hinaus. Sandra Umathum schreibt dazu:

„Denn indem er den *Candy Spills* und *Paper Stacks* semantische Suggestivkraft verleiht und sie so für zahlreiche, disparate Assoziationen und Bedeutungszuweisungen öffnet, rechnet er mit dem Rezipienten gleichsam in Hinblick auf die Ausdrucksqualitäten, die diese Werke durch deren Zutun erhalten können.“

(Umathum 2011: 32)<sup>104</sup>

Das Idealgewicht von *Untitled (Lover Boys)*, 1991 entspricht 161 kg. 161 kg betrug das gemeinsame Körpergewicht von Felix Gonzalez-Torres und Ross Langcock, seinem Lebensgefährten in der Konzeptionsphase der *candy spills*. Beide waren zu diesem Zeitpunkt an HIV erkrankt. Ross Langcock ging es gesundheitlich bereits sehr schlecht.

Vorausgesetzt die Beispiel-Rezipientin verfügt über diese biographischen Informationen, spiegelt sich in der Arbeit also ein Stück Lebensgeschichte des Künstlers. Sie weisen Bezugsebenen zu Personen, die im Leben des Künstlers von Bedeutung waren auf. Einige Arbeiten können auch – ohne dass sie das Antlitz einer Person zeigen, als Portraits gelten.<sup>105</sup>

Und doch bleiben sie Bonbonhaufen, „abstrakte Stellvertreter“ (vgl. Umathum 2011: 42 und Fuchs 2007: 86), „deren Deutbarkeiten mit den subjektiven Disponiertheiten“ des Gegenübers (vgl. Umathum 2011: 59) zusammenspielen. Das Schwinden der Bonbons durch den Zugriff der Rezipient\*innen und die damit verbundene und intendierte Vergänglichkeit des Werks als Metapher für das Sterben der *Lover Boys*, Felix Gonzalez-Torres und Ross Langcock im Besonderen bzw. den Tod und die Vergänglichkeit des Lebens im Allgemeinen ist nur eine der möglichen Konnotationen des Bonbonessens.

Daneben bleiben die Referenzebenen Genussmoment, Minimal Art, Give-away und Multiple, Werkgattung Portrait, Format Skulptur, Kunstgeschichte und Alltagsleben, öffentlicher Raum und institutionelles Setting Museum mit seinen Regeln bestehen. Sandra Umathum „betont, dass sich die Begegnung mit dem Werk nicht in der Frage von Tun oder lassen erschöpft, sondern das Nehmen von Bonbons je nachdem über welche

---

<sup>104</sup> Das Kapitel, auf das ich hier Bezug nehme, hat die Autorin bezeichnender Weise mit der Figur eines Kinderspiels überschrieben: „Ich sehe was, das Du nicht siehst.“ Ein Kind sucht sich einen Gegenstand aus, der dann von den anderen erraten werden muss. Die Entsprechung im Werk von Torres wäre das Spiel mit Referenzebenen.

<sup>105</sup> Vgl. die künstlerischen Arbeiten „Untitled“ (Portrait of Dad) (1991), „Untitled“ (Portrait of Ross in LA), (1991), „Untitled“ (Ross) (1991), „Untitled“ (Lover Boys), (1991). Zum Thema des Portraits im Werk von Felix Gonzalez Torres siehe weiterführend u.a.: Rosen 1997, Pfisterer/Von Rosen (Hg.) 2005, Gördüren 2013.

Informationen eine Rezipientin verfügt, unterschiedlich konnotiert ist (vgl. Umathum 2011: 31).

Torres überträgt die Werkkonstitution der *candy spills* und einen Teil seiner Verantwortung auf das Publikum, das in deren Erscheinungsform und Dimension eingreifen und diese verändern kann und sie dadurch mit und neu bestimmt. Der Kurator Rainer Fuchs betrachtete die Künstlerperspektive und die Seite der Rezipient\*innen getrennt voneinander und spricht für das Werk von Felix Gonzalez-Torres vom „autorisierten Betrachter“. Der Künstler mache „das engagierte aktive Mitproduzieren von Werkgestalt und Werkbedeutung [...] auch zum Werkthema“ (Fuchs 2007: 84). Sandra Umathum betrachtet aus der Perspektive der Theaterwissenschaft das Wechselspiel von Künstler, künstlerischer Arbeit und Rezipient\*innenseite und markiert die „Idee der Dialogizität und des intersubjektiven Miteinanders, auf dessen sein Werk im Wesentlichen basiert und die es gleichsam mit zur Ausstellung bringt“ (Umathum 2011: 43). Die Perspektive des Künstlers changiert in einem Gespräch mit Hans Ullrich Obrist zwischen den Kontexten aktuelle Kunst und Theater. Er spricht von „Betrachter“ und auch von „Publikum“:

*„Ich brauche einen Betrachter, ich brauche eine Öffentlichkeit, damit diese Arbeit existieren kann. Ohne Betrachter, ohne Publikum hat diese Arbeit keine Bedeutung, ist bloß eine weitere beschissene, langweilige Skulptur, die hier aufgestellt wird, und darum geht es in dieser Arbeit nicht. In dieser Arbeit geht es um eine Interaktion mit dem Publikum, oder eine breite Zusammenarbeit“*

(Torres zitiert nach Obrist 1994 (<http://www.mip.at/attachments/169>[15.6.15]))

Diese Zusammenarbeit kann sogar so weit gehen, dass ein Bonbonstapel noch während der Ausstellungsdauer anteilig oder vollkommen in den Mägen oder Hosentaschen der Besucherinnen und Besucher verschwindet. Ob wieder aufgefüllt wird und ob oder inwiefern „the public“ darüber informiert wird, dass den Installationen Bonbons entnommen werden dürfen, entscheiden die ausstellenden Institutionen. Dies birgt auch die Gefahr, dass die Bonbonfelder und -Haufen unkontrolliert „verkonsumiert“ werden. Umathum berichtet von einer Ausstellungssituation im Hamburger Bahnhof, in deren Rahmen auf einer eigenen Tafel ausdrücklich darauf hingewiesen und dazu aufgefordert wurde, sich an den Bonbons zu bedienen: „das große goldene Bonbonfeld darf aufgegessen werden [...]“. Was wiederum dazu führte, dass sich Besucher\*innen aus der

Perspektive der kundigen Betrachterin Umathum unkontrolliert, die Taschen füllten (vgl. Umathum 2011: 52-53).

### „the public“

*public* kann im Englischen sowohl Publikum (<http://www.dict.cc/?s=public> [17.06.15]) als auch Öffentlichkeit (<http://www.dict.cc/?s=Öffentlichkeit> [17.06.15]) bedeuten. „The Public“ für Werke von Felix Gonzalez-Torres können Kurator\*innen, Besitzende, Ausstellungsbesucher\*innen, Passant\*innen<sup>106</sup> sein. Sie alle kommen als potentielle Gegenüber in Frage und können einen Teil der Verantwortung übernehmen. Die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres materialisiert sich erst unter dem Zutun des Publikums bzw. der Öffentlichkeit und im Rahmen eines Ausstellungsanlasses an einem institutionellen Ort.<sup>107</sup>

Torres hat als einer der ersten Künstler auch die Museumsaufsichten integriert<sup>108</sup>: „They are going to be here eight hours with this stuff. And I never see guards as guard. I see guards as the public (Storr zitiert nach Umathum 2011: 57).

Eine Ausstellung im Hamburger Bahnhof (1.10.2006-0.1.2007 kuratiert von Frank Wagner anlässlich des 50. Geburtstag des Künstlers) hat die Museumsaufsichten in Anschluss daran und darüber hinausgehend als Teilnehmer der Situation und Fortsetzung der Arbeit entworfen. Sie verwickeln die Besucher in Gespräche und geben ihnen Informationen. Im Rahmen der Ausstellung „Felix Gonzalez-Torres – Specific Objects without specific form“ vom 29.1. -25.4.2011 am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt<sup>109</sup>, die ich auch als Vermittlerin begleitet habe, waren die Aufsichten informiert und gaben Auskunft. Sie sprachen Besucher\*innen aber nicht von sich aus an.

### Zertifikate

Sandra Umathum wagt für das Werk von Torres folgende These: „Einzigartig und original sind alleine die Zertifikate.“ (Umathum 2011: 44). Sie sind die Setzung des Künstlers.

---

<sup>106</sup> Arbeiten aller Werkgruppen können (müssen aber nicht) auch im öffentlichen Raum realisiert werden. Im Falle der Ausstellung am Museum für Moderne Kunst hat man das unter anderem für die Arbeit „Untitled“(America) 1994, realisiert. Die aus 240 Lichterketten bestehende Installation wurde auf dem geschichtsträchtigen Paulsplatz installiert (Siehe dazu u.a. die Pressemitteilung des Museums auf [www.mmk.de](http://www.mmk.de) [11.08.16]).

<sup>107</sup> Die Galeristin Andrea Rosen spricht von „Reinkarnationen, dieses einzigartigen und originalen Dokuments, die immer wieder und sogar an mehreren Orten gleichzeitig zur Ausstellung gebracht werden.“ (Rosen 1997: 30).

<sup>108</sup> Siehe in diesem Zusammenhang und daran anknüpfend auch die Arbeit „This is so contemporary“, des Künstlers Tino Sehgal. Sie ereignete sich im Deutschen Pavillon anlässlich der Biennale von Venedig 2005. Die Museumsaufsichten sangen den Satz „Oh this is so contemporary, contemporary, contemporary“ und tanzten um die Besucher herum. Der Realisationsmoment der Arbeit wurde beendet mit dem Nennen des Titels und dem Namen des Künstlers (vgl. <http://alt.berlinbiennale.de/pdf/Tino%20Sehgal.pdf> [19.06.15]).

<sup>109</sup> Ausstellungsaufnahmen sowie der Film zur Ausstellung lassen sich auf der Homepage des Museums in der Rubrik ‚Rückblick‘ aufrufen ([www.mmk-ffm.de](http://www.mmk-ffm.de) [11.08.16]). Der Katalog zur Ausstellung ist 2016 erschienen und beinhaltet eine ausführliche Dokumentation der künstlerischen Interventionen. (Kat. Ausstellung. Felix Gonzalez-Torres. Specific objects without specific form. WIELS, Brüssel; Fondation Beyeler, Basel; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2016)

Er hat hier ihren spezifischen Kern fixiert und die Rechte und Pflichten, die für die Besitzenden damit verbunden sind. Dazu gehört auch die öffentliche Präsentation der Arbeiten. Besitzer\*innen erhalten darüber hinaus eine Besitzerurkunde, die sie als Eigentümer, namentlich erwähnt.

In Präsentation und Form sind die Candy Installationen nicht festgelegt. Sie können frei im Raum oder in Ecken, als Haufen oder Teppiche, sogar mehrfach an einem Ort präsentiert werden. Es kann „etwas Ähnliches verwendet werden“, falls „dieses spezielle [...] Bonbon [...] nicht verfügbar sein sollte.“ (Torres zitiert nach Rosen 1997: 30). Die Besitzer\*innen und Kurator\*innen können Idealgröße und Idealgewicht immer wieder herstellen. Sandra Umathum spricht in diesem Zusammenhang von „Interpretationslücken“ (Umathum 2011: 46) in den Zertifikaten. An dieser Stelle greift die Idee der Mitverantwortung von Torres. Indem er sich entscheidet künstlerische Entscheidungen offen zu lassen, gibt er denen, die nach seinem Wunsch Mitverantwortung übernehmen eine Bühne. Kuratorinnen entscheiden zum Beispiel im Zuge jeder Präsentation neu, ob die Arbeit *Untitled (Lover Boys)*, 1991 als Candy Spill (Bonbonhaufen), Bonbonfeld frei im Raum oder in einer Ecksituation gezeigt wird.

### **Titel „Untitled“ (Anmerkung), Jahreszahl**

Der Titel „Untitled (Lover Boys)“, 1991 ist gleichermaßen unbestimmt wie bestimmend. Er ermöglicht Anknüpfungen an die Lebensgeschichte des Künstlers „doch lassen sich diese nur anstellen, wenn man bereits über ein bestimmtes Maß an Informationen verfügt“ (Umathum 2011: 39). Die Beispiel-Rezipientin müsste um die Beziehung von Torres zu Ross Langcock wissen, um die Anmerkung von Torres in der Klammer einordnen zu können. Gleichzeitig besteht auch Deutungsspielraum, um mit dem eigenen Wissen um Geschichten anzuschließen. Mit Umathum könnte man wie für die Form- und Präsentationsentscheidung der Arbeiten auch hier von einer Interpretationslücke sprechen. Sie liegt dieses Mal auf der Ebene der Bedeutung. Sandra Umathum hält wie folgt fest:

*„Durch die beiden aufeinander bezogenen Titelteile erhält der titellose Titel bei Gonzalez Torres eine ihn spezifizierende Attribuierung, die den Betrachter informiert und außerdem animiert, dem jeweiligen Werk eigene Erinnerungen, Gedanken und Assoziationen beizulegen. Die persönlichen Kommentare des Künstlers drängen sich jedoch nicht auf. Diskret halten sie sich im Hintergrund, in den Klammern, auf. Sie demonstrieren eine augenscheinliche Zurückhaltung und scheinen*



*schon derart kommunizieren zu wollen, dass sie nicht als Erklärungen, sondern als Einladungen und Angebote zu ganz unterschiedlichen und stets wandelbaren Interpretationen fungieren.“ (Umathum 2011:36)*

Der Titel „Untitled“ endet mit den Anführungszeichen. In Klammern folgt der Zusatz (Lover Boys), eine Kommentierung bzw. Anmerkung des Künstlers, die einen Anstoß gibt, die Arbeit aber in keiner Weise festlegt.

„Untitled“ bedeutet wörtlich übersetzt „nicht betitelt“. Diese wörtliche Übersetzung scheint in diesem Fall zutreffender als das gebräuchliche Ohne Titel. Sie markiert deutlicher die Entscheidung und Handlung von Torres, seine Arbeit nicht zu betiteln. Anders die Übersetzung „Ohne Titel“, sie hebt stärker das Faktum, dass kein Titel vorliegt, hervor.<sup>110</sup>

### **Zusammenfassung**

Die Arbeitsweise von Felix Gonzalez-Torres wurde exemplarisch am Beispiel der Arbeit *Untitled (Lover Boys)* (1991) hinsichtlich ihres Potentials für einen Kunstunterricht vorgestellt, der sich in seiner Strukturiertheit nicht am institutionellen Setting Schule orientiert und neue Bedeutungspotentiale und Handlungsformen generiert.

Objekte des Alltages wie Bonbons, Papierstapel, oder Glühbirnen bilden den Ausgangspunkt und eröffnen eine Vielfalt an Bedeutungssträngen. Werkgestalt und Werkbedeutung sind nicht festgelegt. Sie werden ausgehend von einer Idee des „intersubjektiven Miteinanders“ (Umathum) mit den Betrachter\*innen situativ koproduziert. Dieser Aspekt der Dialogizität ist immer auch Thema der ausgestellten Arbeiten.

Der Künstler thematisiert das institutionelle Setting der Präsentation und überträgt die Werkkonstitution der *candy spills* und einen Teil seiner Verantwortung dem Publikum, das in Erscheinungsform und Dimension eingreifen und diese verändern kann und dies kann sogar so weit gehen, dass der Bonbonstapel noch während der Ausstellungsdauer anteilig oder vollkommen in den Mägen oder Hosentaschen der Besucher\*innen ver-

---

<sup>110</sup> Zahlreiche Bildenden Künstlerinnen und Künstler haben ihren Arbeiten keinen Titel bzw. den Titel ‚ohne Titel‘ gegeben und ggf. eine Kommentierung hinzugefügt. Aber auch in der kuratorischen Praxis (vgl. u.a. die Ausstellung der Stipendiat\*innen des Schlosses Balmoral: „o.T. (ohne Titel)“ <http://arpmuseum.org/en/exhibitions/temporary-exhibitions/retrospective/o-t-ohne-titel.html> <http://arpmuseum.org/en/exhibitions/temporary-exhibitions/retrospective/o-t-ohne-titel.html> [16.08.16]) oder in der Kunstpädagogik (Vgl. Busse 2012a) kommt diese Praxis vor. Die Publikation der Kunsthistorikerin und Journalistin Sandra Danicke nimmt diese Praxis auch aus der Perspektive der Betrachter\*innen in den Blick. Der Blick auf das Schild dient im Museum mitunter der Orientierung (vgl. Danicke 2014).

schwindet. Torres selbst sieht sich stärker in der Rolle eines Regisseurs, der die Rollen neu verteilt.

Was könnte an der Arbeitsweise von Felix Gonzalez-Torres für den Kunstunterricht am institutionellen Setting Schule relevant werden? Wie würde ein Kunstunterricht aussehen, der die Eröffnung von potentiellen und konkurrierenden Bedeutungen auf der Praxisebene zum Thema macht und im Zuge dessen Lehrer\*innen und Schüler\*innen in Ko-Produktion gehen?

### 3.1.2. John Cage

#### **John Cage (1912 – 1992)**

John Cage ist ein amerikanischer Komponist, Schriftsteller und Künstler. Er hat experimentelle Musik unter besonderer Berücksichtigung von Alltagsgeräuschen, dem von ihm entwickelten Modus der Zufallsoperation und Parametern musikalischer Aufführungspraxis entwickelt.

Cage hat zunächst einige Monate Architektur und Klavier, dann schließlich Komposition und Harmonielehre studiert. Er war als Ko-Repetitor für Ballett in verschiedenen Zusammenhängen tätig und hat während seiner Zeit als Lehrender am Black Mountain College in einem interdisziplinären Zusammenhang u.a. mit Merce Cunningham und Robert Rauschenberg zusammengearbeitet. Cage hat sich über 20 Jahre intensiv mit dem Sammeln und Bestimmen von Pilzen beschäftigt und dieses Wissensgebiet neben anderen auch in seine Kompositionspraxis und Lehrtätigkeit integriert.<sup>111</sup>

Eine seiner bekanntesten Arbeiten ist das Stück 4'33". Es wurde am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall in Woodstock, New York uraufgeführt. Dauer, Zahl der Ausführenden und Instrumente sind laut Partitur frei wählbar. Die Spielanweisung Tacet (lateinisch für „er/sie/es schweigt“) bedeutet ursprünglich, dass Instrumentalist\*innen oder Sänger\*innen für den so gekennzeichneten Abschnitt pausieren. In der Partitur von 4'33" ist diese Anweisung für alle drei Sätze vermerkt. Der Pianist David Tudor, Ausführender der Uraufführung, hat die drei Sätze mit dem Öffnen und Schließen des Klavierdeckels markiert. Darüber hinaus wurden von Tudor keine Töne am Klavier erzeugt.

Geräusche aus dem Publikum, insbesondere solche der Ungeduld von Zuhörenden, die das Stück zum ersten Mal hören bzw. mit der Arbeitsweise von John Cage nicht vertraut

---

<sup>111</sup> Cages Interessensspektrum ist auch zwischen den Künsten breit gefächert. Siehe dazu aus der Perspektive des Künstlers selbst, die er in einem Statement zu seinem Werdegang darlegt ([www.johncage.org/autobiographical\\_statement.html](http://www.johncage.org/autobiographical_statement.html) [10.01.17]).

sind, treten umso deutlicher hervor. Cage hat sie als integralen Bestandteil vieler Aufführungen konzipiert.

Die Arbeiten von John Cage werden aufgeführt und bringen Parameter des Setting Theater zur Aufführung. Rezipient\*innen treffen dort auf sie und könne sich häufig doch nicht sicher sein, ob sie richtig sind, also tatsächlich in einem Konzert von John Cage gelandet sind oder ob sie eine Probe, einen Auf- und Abbau beobachten. Die Musiker\*innen tragen mitunter keine Konzertkleidung. Sie nehmen Platz, aber beginnen nicht zu spielen, schauen einfach ins Publikum. Ein Metronom gibt den Takt an. Aber das Orchester bewegt sich nicht. Aus der Perspektive der Konzertbesucher\*innen können in solchen Momenten Zweifel aufkommen, ob denn alles mit richtigen Dingen zugeht.

Mit den *Song Books (Solos for Voice 3–92)*<sup>112</sup> können die Parameter und Rahmenbedingungen von Theater und Bühne, Aufführung, Auftritt und Konzert, Stimme, Klang und Gesang selbst zur Aufführung kommen und vor der Kontrastfolie der Gepflogenheiten am Setting Theater Thema werden.<sup>113</sup>

Das Bühnengeschehen wird durch offene, noch jeweils durch zu konkretisierende und gleichzeitig auszuführende Regieanweisungen bestimmt.

Die folgende Miniatur thematisiert eine erste Begegnung einer Beispiel-Rezipientin mit der Arbeit *Song Books (Solos for Voice 3–92)* (1970) von John Cage<sup>114</sup>. Die Beispiel-Rezipientin sitzt im Theater, Ort des Geschehens ist eine kleine Studio-Bühne. Wie bei den Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres gibt es zwei Rezeptionsvarianten, sieht/hört/erlebt man die Arbeit zum ersten Mal oder weiß man schon womit bei Cage zu rechnen ist. Der Rezipientin ist die Arbeitsweise von John Cage in ihren Grundzügen vertraut. Inwiefern die Stücke von John Cage die Parameter von Theater und Konzert aufnehmen und irritieren ist dennoch offen und realisiert sich durch die Interpretation der Ausführenden jedes Mal neu.

---

<sup>112</sup> Die *Song Books Volume II* können im Internet unter [www.monoskorp.org](http://www.monoskorp.org) [20.7.16] abgerufen werden. Außerdem finden sich zahlreiche Varianten verschiedener Aufführungen auf youtube. (Siehe dazu exemplarisch das Video „The Long Books: John Cage’s Complete ‘Song Books’ am California Institute of The Arts aus dem Jahre 2012)

<sup>113</sup> Zum Beispiel: Solo for Voice 54 (T) *Leave the stage by flying or through a trap door, and return the same way while wearing an anima head.*

<sup>114</sup> Die Situationsbeschreibung ist inspiriert von einem tatsächlichen Cage-Erlebnis der Verfasserin dieser Arbeit. Es handelt sich um ein Sonderkonzert unter Mitwirkung von Teilnehmer\*innen des Workshop „John Cage - Everything we do is music“ am 15.9.2012 im Orchestersaal des Staatstheater Mainz (<http://www.orchester-mainz.de/kinder-und-jugend/workshop-cage.html>[16.6.15]). Als Konzertzuhörerin war ich ins Staatstheater gekommen, als Cage mit Realisierende fand ich mich schließlich neben und mit den WS-Teilnehmer\*innen mit einem nicht näher zu bestimmenden und bekannten „Schüttelinstrument“ auf der Bühne. Auch die Tröte in Krokodilform hätte ich mir als Instrument vorstellen können, aber diese gefiel jemand anderem auch gut.

## Miniatur 2:

*Jemand geht in normalem Tempo von der Bühne ab und kommt irgendwann später dann doch wieder, ebenfalls in normalem Tempo.*<sup>115</sup> Dazwischen ist niemand da. Die Bühne ist leer und das Warten auf das, was passieren wird/was passieren könnte oder die Erwartung und Spannung, ob denn nun etwas passieren wird oder es das schon gewesen sein könnte, füllt den Raum.<sup>116</sup> Einen Moment verlagert sich die Aufmerksamkeit in den Publikumsbereich: in einer der hinteren Reihen wird geredet, die Nachbarin kramt in der Tasche, wer rutscht da unruhig auf seinem Stuhl hin und her? Noch ist niemand gegangen, es passiert nach wie vor nichts, ah, da geht es weiter: jemand betritt die Bühne, baut einen Klappstisch auf, stellt einen Stuhl dazu, positioniert ein Mikrofon über der Tischfläche, setzt sich und *beginnt einen Apfel zu schälen*<sup>117</sup>, na mal gespannt, was da noch so kommt.(Offenes Ende)

## GENERAL DIRECTIONS und SPECIFIC DIRECTIONS<sup>118</sup>

John Cage hat den Songbooks sogenannte „General Directions“ vorangestellt. Diese allgemeinen bzw. grundlegenden Anweisungen markieren Möglichkeiten des Zugriffs<sup>119</sup> auf das Material und markieren Cages Systematisierung und Bezugslinien:

### GENERAL DIRECTIONS

There are fifty six parts for Book I (Solos for Voice 3-58) and thirty-four parts for Book II (Solos for Voice 59-92). The solos may be sung with or without other indeterminate music, e.g. Rozart Mix and Concert for Piano and Orchestra.

The solos may be used by one or more singers.

Any number of solos in any order and any superimposition may be used [...]

*Superimposition*<sup>120</sup> is sometimes possible, since some are not songs, but are directives for theatral activity (which on the other hand, may include voice production). A given solo may recur in a given performance. Specific directions when necessary precede each solo. When such directions have already been given they are not repeated, but reference is simply made to them.

Each song belongs to one of four categories: 1) song 2) song using electronics\* 3) theatre 4) theatre using electronics.

Each is relevant or irrelevant to the subject: We connect Satie with Thoureau.

*Given to more singers, each should make an independent program, not fitted or related in a predetermined way to anyone else's program. Any resultant silence in a program is not to be feared. Simply perform as you had decided to, before you knew what would happen.*

---

<sup>115</sup> SOLO FOR VOICE 44 | THEATRE | (IRRELEVANT) DIRECTIONS: Go off-stage at a normal speed, returning somewhat later also at a normal speed.

<sup>116</sup> Siehe dazu folgende Anmerkung von Cage in den GENERAL DIRECTIONS zu den *Songbooks Volume I*: „Any resultant silence in a program is not to be feared. Simply perform as you had decided to, before you knew what would happen.“

<sup>117</sup> Vgl. SOLO FOR VOICE 46 | THEATRE | (IRRELEVANT): DIRECTIONS: Prepare something to eat.

<sup>118</sup> John Cage unterscheidet zwischen Directions und directives. Directions wird verwendet in Zusammenhang mit einer Kategorisierung: General directions, mit der das ganze Werk überschrieben ist und Specific directions zu jedem Solo. Directives for theatral activity – dieser Begriff wird in den General Directions gebraucht. Er hat stärker den Charakter der Aufforderung vergleichbar einer Theaterprobe und ist stärker an den Einzelfall gebunden.

<sup>119</sup> Der Begriff „Zugriff“ wird hier verwendet, da die Solos von Cage von denen, die sie aufführen, ein Zutun verlangen. Nur durch das Konkretisieren der Handlungsgrundfiguren der Interpretierenden kommen die Solos zur Aufführung.

<sup>120</sup> Gemeint ist hier im weitesten Sinne Überlagerung (<http://www.dict.cc/englisch-deutsch/superimposition.html> [16.06.15])

*\*Wireless troat microphones permit the amplification and transformation of vocal sounds. Contact microphones amplify non-vocal sounds, e.g. activities on a table or typewriter, etc.)*

(Cage 1970: 1)

John Cage adaptiert die Organisationslogik des Songbooks<sup>121</sup> für seine Arbeit und verknüpft sie mit Strategien von neuer Musik. Er erfindet neue Kombinationen und Spielregeln musikalischer Produktion auf der Bühne und erweitert das klassische Repertoire um neue Form- und Klangideen. Das Zubereiten von Essen ist in der Konzeption von Cage in Hinsicht der entstehenden Geräusche und als Bühnenaktivität relevant.

### **Am Beispiel**

Die folgende Auswahl gibt exemplarisch einen Einblick in diese Arbeit<sup>122</sup> von John Cage und vermittelt einen Eindruck von der Bandbreite seiner Systematisierungen in den Song Books.<sup>123</sup> Es werden Solos aus beiden Songbüchern berücksichtigt. Angeführt werden je ein Solo aus jeder der vier Kategorien 1) Song 2) Song using Electronics 3) Theater und 4) Theater). Innerhalb jeder Kategorie werden zumindest zwei divergierende Versionen, bezüglich der Unterscheidung von relevant und irrelevant, vorgestellt. Der Fokus der Auswahl liegt dem Forschungsgegenstand der Arbeit, Kunstunterricht im Kontext von aktueller Kunst, Museum und Theater, entsprechend auf den daran anschließenden Kategorien *THEATRE* und *THEATRE WITH ELECTRONICS*. Die weiterführenden Gedanken zur Arbeitsweise von John Cage werden anhand dieser Beispiele expliziert.

---

<sup>121</sup> In einem Songbook sind üblicherweise Lieder eines Einzelinterpreten oder einer Musikgruppe mit Text für Gesang und Noten für ein oder mehrere Instrumente enthalten. Text bzw. Wörter und Buchstaben von Songs sind bestimmten Tönen zugeordnet. Mit musikalischen Vortragsbezeichnungen wie piano – leise, sanft, still oder fortetiano können zusätzliche Nuancen geschaffen werden. Die Spannweite ist nicht festgelegt. Es besteht Auslegungsbedarf bzw. Interpretationsspielraum für die Ausführenden.

<sup>122</sup> Ich verwende im Falle von John Cage wie für Felix Gonzalez-Torres den Begriff „künstlerische Arbeit im Gegensatz zum eher retrospektiv verwendeten Begriff „Werk“, der stark von einer Abgeschlossenheit ausgeht und auf Gesamtheit hin angelegt ist. Die Arbeiten von Torres als auch die besprochene Arbeit von John Cage realisieren sich in jeder Ausstellungssituation immer wieder neu. Beide Positionen verorten sich mit den hier vorgestellten Arbeiten an der Schnittmenge von mindestens zwei Kontexten: Felix Gonzalez-Torres zwischen Kunst und Theater und John Cage zwischen Neuer Musik, Theater und Kunst, so dass eine kontextspezifische Bezeichnung wie Stück oder Skulptur nicht zutreffend erscheint. Beide Arbeiten sind darüberhinaus auf Erweiterung und Ko-Produktion der Rezipient\*innen und Bühne bietenden Institutionen hin angelegt. Auch einige Jahre nach dem Tod der beiden Künstler können so immer wieder neue Werkformen entstehen.

<sup>123</sup> Das Referenzsystem Cages nachzuzeichnen und auszuloten ist nicht Thema dieser Arbeit. Die Arbeitsweise von John Cage ist interessant für künstlerische Prozesse im Kunstunterricht, die sich in ihrer Strukturiertheit nicht an den institutionellen Regeln und Routinen von Schule orientieren. Und wird dahingehend exemplarisch betrachtet. Alle Aufführungswerke von John Cage sind auf [www.johncage.org](http://www.johncage.org) [12.03.17] verzeichnet und können dort innerhalb einer Datenbank recherchiert werden. Vorlesungen und Schriften finden sich dort erstaunlicherweise nicht. Zu einer künstlerischen Perspektive auf das Werk von John Cage siehe u.a. den Katalog zu einer Ausstellung in der Mathildenhöhe Darmstadt: Beil/Kraut (Hg.): „A House Full of Music. Strategien in Music und Kunst.“ Hatje Canz 2012. Oder auch den Katalog der Staatsgalerie Moderner Kunst München: Bischoff (Hg.): „Kunst als Grenzbeschiebung: John Cage und die Moderne“, München 1991. Zu Leben und Werk von Cage die Biographie von David Revill: „Tosende Stille . Eine John Cage Biographie“, München 1995. Der Band „Empty Mind“ aus dem Jahre 2012, herausgegeben von Walter Zimmermann und Marie Luise Knott bündelt erstmals Schlüsseltexte aus den Vorlesungen und Schriften von John Cage in der deutschen Übersetzung.

SOLO FOR VOICE 15 THEATRE USING ELECTRONICS (RELEVANT)

DIRECTIONS

Using a typewriter equipped with contact microphones (four channel preferably, speakers around the audience, highest volume with feedback), typewrite the following statement by Erik Satie thirty eight times:

*L'artiste n'a pas le droit disposer inutilement du temps de son auditeur.*

-----  
SOLO FOR VOICE 28 THEATRE WITH ELECTRONICS (IRRELEVANT)

DIRECTIONS (SEE SOLO 8)

Engage in some other activity than you did in Solos 8 and 24 (if either of these was performed)

-----  
SOLO FOR VOICE 32 THEATRE (IRRELEVANT)

DIRECTIONS

Go off-stage at a normal speed, hurrying back somewhat later.

-----  
SOLO FOR VOICE 46 THEATRE (IRRELEVANT)

DIRECTIONS

Prepare something to eat

-----  
SOLO FOR VOICE 54 THEATRE (RELEVANT)

DIRECTIONS

*Leave the stage by flying or through a trap door, and return the same way while wearing an animal head.*

-----  
SOLO FOR VOICE 89 THEATRE (RELEVANT)

DIRECTIONS

Locate a member of the audience by dropping a transparency inscribed with two straight intersecting lines on a plan of the theatre. Intersection of lines locates theatre seat.

Make a gift of an apple or some cranberries to this member of the audience. If no one is seated there, simply place gift on empty seat.

-----  
SOLO FOR VOICE 73 SONG (IRRELEVANT)

DIRECTIONS (SEE SOLO 12)

The words are from Changes: Notes on Choreography by Merce Cunningham.

-----  
SOLO FOR VOICE 64 SONG WITH ELECTRONIC (IRRELEVANT)

DIRECTIONS

Shout the text at highest volume without feedback like a football cheer-leader. Keep score audibly on an amplified table making four vertical marks and a diagonal for each five.

-----  
Abb. 84

Die oben gewählte Typografie orientiert sich in etwa an der Typografie der Songbooks. Dort nimmt jedes Solo in Analogie zur Aufteilung der Streifen unten eine Seite ein. Mitunter wird es dann ergänzt durch eine weitere Seite mit Notationen.<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Die musikalische grafische Notation ist eine schriftliche Darstellung von Musik, die sich keiner oder nur einiger Elemente der traditionellen Notenschrift bedient. Innerhalb der New York School of Composers um John Cage entstanden mit Morton Feldmans Projection 1950 erste grafische Notationen. Grafische Notation ist „eine freie, vieldeutige Notationsart, deren Zeichen und Lesarten in einer Legende oder einem Textkommentar erklärt werden“ (Siehe dazu auch: <http://www.see-this-sound.at/kompendium/abstract/78> [14.11.13]).

### **Material: Methode und Form**

Für das SOLO FOR VOICE 46 *Prepare something to eat* steht mit der Zubereitung von Essen der Alltagskontext Modell für eine konzertante Bühnenhandlung, die auch in Hinblick auf akustische Dimensionen interessiert.

Das SOLO FOR VOICE 32 *Go off-stage at a normal speed, hurrying back somewhat later* nimmt eine Theaterpraktik zum Anlass und macht den Abgang von der Bühne noch vor dem Bühnenauftritt zum Thema. Die logistische Rahmung, die sonst mehr oder weniger unauffällig erfolgt, rückt in den Mittelpunkt. SOLO FOR VOICE 89 *locate a member of the audience by dropping a transparency inscribed with two straight intersecting lines on a plan of the theatre. Intersection of lines locates theatre seat. Make a gift of an apple or some cranberries to this member of the audience. If no one is seated there, simply place gift on empty seat* verbindet eine Alltagspraktik mit der Logik und Dramatik von Theater und Bühne: Ein Geschenk, ein Apfel oder ein paar Cranberries, finden den Weg zu dem oder der Beschenkten durch die Aufführung eines visuelles Zufallsverfahren, dass das geometrische Motiv zweier sich schneidender Geraden aufnimmt. Für den Fall der Fälle – auch für Zustände dieser Art macht Cage häufig Aussagen –, dass die Geraden einen leeren Stuhl auswählen, werden der Apfel oder die Cranberries dort lediglich platziert.

To cheer bedeutet zunächst jubeln, jauchzend, Beifall spenden (vgl. [www.Dict.cc/englisch-deutsch/to+cheer.htm](http://www.Dict.cc/englisch-deutsch/to+cheer.htm) [06.07.16]). Für SOLO FOR VOICE 64 *Shout the text at highest volume without feedback like a football cheer-leader* wird eine „Voice production“ aus einem anderen Kontext für die Theaterbühne adaptiert. Strategieentscheidend ist, dass der Modus der Handlung übernommen wird (like a football cheer-leader), der Inhalt aber von Cage gesetzt ist.

Die Idee für eine mögliche Bühnenhandlung im Rahmen von SOLO FOR VOICE 28 *Engage in some other activity than you did in Solos 8 and 24 (if either of these was performed)* wird über das Ausschlussprinzip generiert und schließt gleichzeitig an die Solos 8 und 24 an. Die Idee für SOLO FOR VOICE 28 soll in Differenz zu Solo Nummer 8 und 24 stehen, vorausgesetzt alle drei Solos 28, 8 und 24 werden aufgeführt. Gleichzeitig kann vermutet werden, dass die Kenntnis von Solo 8 und Solo 24 die Idee für Solo 28 beeinflusst.

Die vorgestellten Handlungsanweisungen für Aktivitäten auf der Bühne sind aus unterschiedlichen Kontexten motiviert bzw. inspiriert. Sie finden am institutionellen Setting Theater statt und machen dieses gleichzeitig zum Thema. Sie „sind unabhängig

voneinander, aber koexistieren“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 15 und Knott 2012: 236).<sup>125</sup>

Eines der ersten Projekte, dem das Parameter Ko-Existenz zu Grunde liegt, ist die Aufführung im Sinne einer Ausführung von „Theatre Piece No. 1“ von John Cage am Black-Mountain-College im Jahr 1952 (vgl. [www.blackmountaincollege.org/history/](http://www.blackmountaincollege.org/history/) [07.07.16],<sup>126</sup> vgl. Cage 1971: 62). Cage markiert in diesem Zusammenhang den Einfluss von Merce Cunningham. Dieser war damals schon „lange beschäftigt, heterogene Tatbestände, die ohne gegenseitige Beziehungen bestehen können, zusammenzubringen“ (Cage 1971: 206).

Dieser Aufführung wird häufig die Bezeichnung Happening<sup>127</sup> zugeschrieben. Cage selbst verwendet den Begriff nur indirekt. Cage schreibt zur Ausführung und Aufführung von Theatre Piece No. 1 wie folgt:

*„Im Black Mountain College veranstaltete ich auch das, was manchmal als das erste Happening bezeichnet wird. Das Publikum saß in vier gleich großen dreieckigen Abteilungen, deren Spitzen auf einen kleinen quadratischen Performance-Bereich zu liefen. Dem das Publikum zugewandt saß; die Gänge zwischen den Dreiecken führten zu dem großen Performance- Bereich, der das Publikum umgab. Verstreute Aktivitäten – Merce Cunningham tanzte, Robert Rauschenberg stellte Bilder aus und spielte eine Victrola, Charles Olson las seine Gedichte und M.C. Richards die ihren von der Spitze einer Leiter außerhalb des Publikums, David Tudor spielte Klavier. Ich selbst verlas eine Vorlesung mit eingebauten Schweige-Sequenzen, ebenfalls von einer Leiter außerhalb des Publikums herunter, und das alles fand*

---

<sup>125</sup> Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass beide Formen am Theater ansässig sind und der Tanz eine Anbindung zur Musik aufweist. Cage begründet seine Unterscheidung mit der Binnenstruktur der beiden Formen und stärker aus der Perspektive von Komposition und Choreographie: „Wenn zwei Töne miteinander kollidieren, gibt es kein Problem, im Falle der Choreographie führt die geringste ungestüme Kollision zwischen zwei Tänzern dazu, dass einer von ihnen gehindert wird mit dem Tanzen fortzufahren.“ (Cage 1971 (1984): 203)

<sup>126</sup> Das Black-Mountain-College in North Carolina wurde im Jahre 1933 als unabhängige Ko-educative Institution gegründet. (siehe auch [www.ibiblio.org/bmc/bmcaboutbmc.html](http://www.ibiblio.org/bmc/bmcaboutbmc.html) [07.07.16]). Eine Geldspende von 14.500 Dollar bildete den Grundstock und 12 Lehrer und 22 Studierende. Bildende Künstler\*innen, Wissenschaftler\*innen und Tänzer\*innen arbeiteten, lehrten, lernten und prägten diesen Ort mit. Siehe dazu auch: Katz (Hg.) 2003: Der Katalog begleitet die Ausstellung „Black-Mountain College: experiment in art“ im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid im Jahr 2002; Harris (1988): Mary Harris verfolgt die Perspektiven bzw. das Spektrum der künstlerischen Produktion am Black Mountain college; Dubermann 1973: Hier wird stärker die Perspektive der künstlerischen Arbeitsgemeinschaft verfolgt. Im deutschsprachigen Raum widmete der Hamburger Bahnhof im Jahr 2015 der Institution und ihren Protagonisten eine Ausstellung. (vgl. [www.smb.museum/ausstellungen/detail/black-mountain-ein-interdisziplinäres-experiment-1933-1957.html](http://www.smb.museum/ausstellungen/detail/black-mountain-ein-interdisziplinäres-experiment-1933-1957.html) [07.07.16] und [www.black-mountain-research.com](http://www.black-mountain-research.com) [07.07.16])

<sup>127</sup> Die Definition des kanadischen Theaterkritikers und Bühnenauteurs Gary Botting weist Überschneidungen zum Prinzip der Ko-Existenz und der Parameter der Überlagerung, die John Cage vertritt, auf. Botting verwendet den Begriff im Plural. Eine abgeschlossene Definition von Happening gibt es seinen Ausführungen nach nicht. Botting hat selbst mehrere Happenings konzipiert. Die Verbindung zu Cage sieht er in der Erschließung von Nicht-Räumen in Analogie zur Stille bei John Cage: „A happening explores negative Space in the same way Cage explored silence. It is a form of symbolism: actions concered with now' or fantasies derives from life, or organised structures of events appealing to archetypal symbolic associations.“ (Botting 1972: 12-13)



*innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts und innerhalb des umfassenden Zeitrahmens meiner Vorlesung statt.“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 14)*

Bereits in der rückblickenden Beschreibung werden die künstlerischen Aktionen nicht klassifiziert, sondern über den Modus der Handlung bestimmt: Merce Cunningham tanzt, Robert Rauschenberg zeigt seine Bilder, David Tudor spielt Klavier, Charles Olson liest Gedichte, M.C. Richards die ihren nimmt dabei aber eine andere Position im Raum ein. Cage selbst verliest eine Vorlesung mit eingebauten Schweige-Sequenzen. Klavierspielen kann nun im Spektrum von die Tasten drücken, bis hin zur Virtuosität in der Wiedergabe einer Sonate oder freier Improvisation vieles bedeuten. Gerade wie die Handlungen sich konkretisiert und situativ ausgeformt wird, ist ebenso relevant wie offen.

Im Sinne des Prinzips der Ko-Existenz von Musik, Tanz und weiteren alltäglichen und auch künstlerischen Handlungsformen bei gleichzeitiger Unabhängigkeit bedarf es anderer Parameter der Strukturierung.

#### **Zum Begriff ‚Parameter‘**

Der Begriff ‚Parameter‘ ist ein Kompositum und geht zurück auf Altgriechisch *para*: neben und *metron*: Maß. Ein Parameter ist ein Charakteristikum, das helfen kann, ein bestimmtes System zu definieren oder zu klassifizieren (ein Event, ein Projekt, eine Situation). Ein Parameter ist auch ein Element eines Systems, das nützlich ist oder kritisch, wenn es darum geht, den Zustand eines Systems zu evaluieren oder wenn es darum geht die Wirkung, den Status oder die Bedingungen eines Systems zu evaluieren. Bestimmte wissenschaftliche Disziplinen – darunter Mathematik, Informatik, Linguistik und die Ingenieurwissenschaften haben den Begriff für sich spezifiziert.

Diese Möglichkeit der Spezifizierung macht den Begriff für die Frage der vorliegenden Arbeit einer neuen Konzeptualisierung von Kunstunterricht im Kontext von aktueller Kunst, Schule, Museum und Proben und Probieren ebenso relevant wie die doppelte Anschlussfähigkeit (siehe oben) an Entwicklung und Analyse. Über die Erfindung von Parametern könnte im Sinne einer Unterrichtsentwicklung neue Formen von Kunstunterricht generiert werden. In dem man Parameter von Positionen aktueller Kunst in der Schnittmenge von Museum und Theater herausarbeitete, können sie in ihrem modellgebenden Potential erschlossen werden. Im untersuchten Kunstunterricht sind so die

Vermutung neue Parameter bereits enthalten. Sie lassen sich nur nicht mit den gängigen und systemimmanenten Parametern von Schule, Museum und Theater fassen.

Die neuere Musiktheorie hat den Begriff ebenfalls für sich adaptiert und spezifiziert. (siehe dazu u.a. Parameter in: Brockhaus-Riemann Musiklexikon. Bd.3. Mainz 1989: 268). Der Musikwissenschaftler Ullrich Dibelius äußert sich wie folgt: „Jetzt in der Musik, nennt man Parameter alle Dimensionen des musikalischen Verlaufs, die sich isoliert verändern lassen. [...] Nachdem man sich einmal entschlossen hatte, alles dem Parameter zu unterstellen, was irgendwie sich in Reihen anordnen also serialisieren ließe, ging man dazu über weitere Parameter zu bilden. Was den Parameter definiert: Er gibt einen Bereich an, der sich kompositionstechnisch verwalten, also vorbehaltlos jedem noch so abstrakten Regelschema anpassen lässt.“ (Dibelius 1966 (1988): 337). Nimmt man das Zitat von Dibelius zum Ausgangspunkt, kann man davon ausgehen, dass der Begriff Ende der 60er Jahre aufkommt. Also in einer Zeit, in der interdisziplinäre Zusammenarbeit stark forciert wurde und man sich dementsprechend auf systemunabhängige Koordinaten einer möglichen Koproduktion einigen muss.

Diese Parameter deuten sich bereits in der Beschreibung des Happenings Theatre Piece No. 1 im Jahre 1952 an und werden dann für die SOLOS FOR VOICE, 1970, fast 20 Jahre später, werkkonstitutiv. Die Art und Weise der Strukturierung des Geschehens auf der Bühne ist auch Thema der Aufführung der Solos.

Die Arbeit Songbooks nimmt eine zentrale Stellung für die Frage nach neuen Konzeptualisierungsformen von Kunstunterricht ein. Das ist darin begründet, dass John Cage hier zentrale Parameter des institutionellen Settings Theater und dort ablaufender Produktionsprozesse thematisiert, welche eine Nähe zum Kunstunterricht am institutionellen Setting aufweisen. Insbesondere das Verhältnis von Anweisung und Ausführung mit der daran gekoppelten Vorstellung der Akteure und Rollenverteilung ist hier charakteristisch.

Folgende Parameter können ausgehend und anhand von den Songbooks benannt werden.<sup>128</sup> Sie sind der Übersicht halber nummeriert.

- 1) **PARAMETER Beziehungen**
- 2) **PARAMETER Referenzen**
- 3) **PARAMETER Überlagerungen**
- 4) **PARAMETER „...manchmal[...],[...]manchmal, nicht“<sup>129</sup>**

Das eingangs geschilderte Prinzip der Ko-Existenz ist die Grundannahme auf der Cages kompositorische Arbeit aufbaut. In diesem Prinzip laufen alle Parameter zusammen. Im Folgenden werden nun die Parameter ausgehend von einzelnen Solos vorgestellt und dann mit einem weiteren zentralen Gedanken von Cage verknüpft.

In dem Band „Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles“ (Cage 1976) werden die Songbooks an mehreren Stellen thematisiert (vgl. ebd.: 54, 61, 134, 140, 141f, 158, 160, 179, 223 ebd.). Die Äußerungen Cages sind dabei auffallend subjektiv gefärbt und verbleiben stark im Modus der Positionierung. Er vergleicht die Songbooks mit anderen seiner Stücke, markiert größeres Interesse an diesen als an jenem, äußert sein Gefallen oder thematisiert stärker die Situation der Aufführung – perspektivisch unter Einbezug möglicher Mitstreiter\*innen oder der Rahmung und retrospektiv – in Hinblick auf das Verhältnis von Vorgesehenem und tatsächlicher Situation. Eine mögliche Erklärung hierfür kann darin liegen, dass erste Gespräche zwischen Daniel Charles und John Cage bereits im Juni 1970 stattfanden (vgl. Cage 1976: 160). Also kurz nach Fertigstellung der Songbooks und in einer Phase von ersten Aufführungen.<sup>130</sup>

### **1) PARAMETER „Beziehungen“**

(vgl. u.a.: Cage 1970: 1; Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 18, 141,158)

Musik hat, so Cage „nichts mit Hörfähigkeit zu tun, sondern nur mit der Fähigkeit, Beziehungen zu beobachten“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann 2012: 141). Dieser Parameter ist auf drei verschiedenen Ebenen wirksam.

---

<sup>128</sup> Ich nutze hier auf der Ebene die Begriffe von John Cage, so wie in Teilkapitel 1.2. die Begriffe von Felix Gonzalez-Torres selbst und dem in diesem Zusammenhang geführten Theoriediskurs. In Kapitel 1.3. werden die werk- und kontextspezifischen Parameter von John Cage und Felix Gonzalez-Torres dann in positions- und kontextübergreifende Parameter überführt, die jeweils als Vergleichsfolie der Analyse von neuen Handlungsformen und Bedeutungspotentialen im Kunstunterricht dienen können wie auch deren Erfindung. Die Funktion der Vergleichsfolie ist im Begriff Parameter enthalten.

<sup>129</sup> Cage spricht in diesem Zusammenhang davon, dass er jetzt Zeitklammern verwendet, diese sind manchmal flexibel, manchmal nicht. Ähnlich verhält es sich mit den Beziehungen zwischen den Teilen seiner Musik, manchmal sind sie flexibel, manchmal nicht.

In den General Directions zeigt sich dieses Parameter auf der Sprachebene anhand der Verwendung des any und may bzw. may be

<sup>130</sup> In diesem Zusammenhang ebenfalls relevant: Cage unterscheidet dezidiert zwischen dem Schreiben von Musik, ihrer Aufführung und dem Zuhören von Musik (vgl. Cage 1971: 62).

Die erste Ebene ist die Beziehung des Komponisten und der Rezipient\*innen,<sup>131</sup> die zweite Ebene sind die Beziehungen innerhalb eines Orchesters, die der Komponist beim Schreiben von Musik bedenkt. Die dritte Ebene sind die Beziehungen zwischen zwei oder mehreren Klängen. Alle drei Ebenen nutzt John Cage direkt für seine künstlerische Produktion:

(1) Am Black Mountain College waren mit John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Charles Olson, M.C. Richards und David Tudor Protagonisten verschiedener Disziplinen vor den Augen des Publikums selbst in Koproduktion getreten. Für die Umsetzung der *Song Books* gibt Cage die Verantwortung in die Hände von Anderen.<sup>132</sup>

Diese Umsetzung besteht gleichzeitig in einer Konkretisierung der Handlungsanweisung und dem Füllen des Deutungsspielraumes der *Directions*. Walter Zimmermann, selbst Musiker und Komponist, konstatiert ausgehend von der Rolle des Komponisten wie folgt:

*„dass alle Stücke, die Cage entwarf, einer ausgeklügelten Mechanik folgen, die wiederum dem Rezipienten die Art und Weise der Nutzung überlassen. Die Zurücknahme der eigenen Meinung und Haltung, die alle Kompositionen von Cage durchzieht, ist als durchgängiges Prinzip schon recht früh erkennbar“* (Zimmermann 2012: 227 f.)

In den *Solos for Voice* geht es auf der Praxisebene dementsprechend häufig um Möglichkeiten. Cage legt nicht fest, was zu tun ist, sondern hält vielmehr fest, was Sänger\*innen oder Performer\*innen tun könnten und eröffnet diesen einen Raum des eigenen Deutungs- und Handlungsspielraums.<sup>133</sup> Für die *Solos for Voice* hält Cage durch die *General Directions* folgendes für im Bereich des Möglichen:

Die Solos können zusammen mit jeglicher Art von Music zusammen aufgeführt werden (vgl. indeterminate in der Bedeutung „unbestimmt“ <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/indeterminate.html> [04.07.16]). Die Solos können von einer, einem oder mehreren Sänger\*innen gesungen werden. Anzahl, Reihenfolge und Kombination der Solos sind frei wählbar. Es kann zu Überlagerungen kommen. Dies liegt auch daran, dass

---

<sup>131</sup> Der Begriff Rezipient\*innen ist hier nicht im Sinne von Publikum zu verstehen. Unter anderem der Komponist Walter Zimmermann verwendet ihn im Nachdenken und Schreiben über John Cage aus der Außenperspektive.

<sup>132</sup> Das können Musiker\*innen sein, die ein Cage-Stück zur Aufführung bringen. Dies kann aber auch weitergehen bis ins Publikum, das in den Kreis der Musiker\*innen gebeten wird und an der Aufführung der Cage-Stücke teilnimmt. Eine solche über den Bühnrand hinausgehende Aktion erlebte die Beispiel - Rezipientin.

<sup>133</sup> „Wo zu viele Noten stehen“, kündigt er für eine andere Komposition an, werde er die Anweisung hinzuschreiben: „Spielen sie so viele wie möglich“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 18).

nicht nur Songs sondern auch Regieanweisungen aus dem Kontext Theater verarbeitete wurden. Auch im Falle einer Gruppe von Sänger\*innen möge jede, möge jeder – entgegen der Gepflogenheiten von Vorbereitung und Abstimmung bzw. Bezugnahme eines Theaterkonzertes – sein eigenes Programm verfolgen.

(2) Die Besetzung der Instrumentalstimmen in einem Orchester ist traditionsgemäß hierarchisch organisiert.<sup>134</sup> Cage gibt an, beim seinem Nachdenken über das Orchester nicht eine Gruppe von Musikern, sondern in erster Linie eine Gruppen von Menschen zwischen denen er unterschiedliche Beziehungen herstellt, vor Augen zu haben:

*„Als ich mich in Amerika daranmachte, die Orchesterstimmen meines neuen Klavierkonzerts zu schreiben, das wir am 19. September 1958 in Köln aufführten, besuchte ich jeden einzelnen Musiker, fand heraus, was er auf seinem Instrument spielen konnte, entdeckte mit ihm andere Möglichkeiten und unterwarf dann alle diese Funde Zufallsoperationen, um schließlich Stimmen zu bekommen, die durchaus unbestimmt in Bezug auf ihre Aufführung waren. [...] (Sie sollten vielleicht wissen, dass der Dirigent keine Partitur hat, sondern nur seine eigene Stimme, so dass er die anderen Ausführenden, auch wenn er sie beeinflusst, nicht beherrscht.). [...] Ich muss einen Weg finden, wie ich die Leute freilasse, ohne, dass sie albern werden. Ihre Freiheit muss sie veredeln. Wie soll ich das machen- das ist die Frage“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 55).*

Was für die Konzertvorbereitung 1958 begann, flexibilisiert Cage in den Jahren später für die *Song Books*. Die Solos können von einer oder mehreren Sänger\*innen ausgeführt werden. Die Besetzung der Instrumente ist flexibilisiert. Auch ungewöhnliche Möglichkeiten der Klangproduktion wie die Zubereitung von Essen (vgl. SOLO FOR VOICE 46), das Tippen auf einer Schreibmaschine (vgl. SOLO FOR VOICE 15) oder das Abgehen von der Bühne (vgl. SOLO FOR VOICE 32) werden integriert.

(3) Die meisten Musiker\*innen achten immer auf die Beziehung zwischen zwei oder mehreren Klängen. „[...] es geht offenbar darum, die eigenen beabsichtigten Handlungen in Relation zu den nicht beabsichtigten der Umgebung zu bringen[...]“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann 2012: 158).

---

<sup>134</sup> Zur Geschichte des Orchesters siehe: Bekker 1989. Zur Besetzung von Orchestern siehe auch [www.klassik-lexikon.de/orchester](http://www.klassik-lexikon.de/orchester) [20.07.16].

Besucher\*innen achten im Konzert wohl zunächst verstärkt auf die Beziehung zwischen Dirigent\*in und Orchester. Diese Beziehung hat Cage in mehreren Stücken aufgegriffen:

*„In Etcetera beginnen die Orchestermitglieder als Solisten und bieten dann von Zeit zu Zeit ihre Dienste abwechselnd einem von 3 Dirigenten an. Etcetra 2/4 Orchester beginnt mit 4 Dirigenten, und dann dürfen Orchestermitglieder von Zeit zu Zeit die Gruppe verlassen und als Solisten spielen. Atlas Eclipticalis und Concert for Piano and Orchestra ist der Dirigent keine Herrscherfigur sondern ein Utensil, das das Zeitmaß bereitstellt“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 19)*

John Cage selbst geht von einem musikalischen Begriffsrepertoire aus und öffnet es in verschiedene Richtungen und bis zu seinen Rändern hin.

## **2) PARAMETER Referenzen**

Das gilt auch für andere Disziplinen. Die Idee der Unabhängigkeit bei gleichzeitiger Ko-Existenz von Musik und Theater weitet Cage schließlich „auf alle Elemente des Theaters, einschließlich Beleuchtung, Programmheft, Kulissen, Requisiten, Kostümen und Bühnenhandlung“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 18) aus.

Dies trifft zum Beispiel für das SOLO FOR VOICE 32 zu. Es macht den Bühnenauftritt und Bühnenabgang in umgekehrter Reihenfolge zum Thema.<sup>135</sup>

.....

SOLO FOR VOICE 32	THEATRE	(IRRELEVANT)
-------------------	---------	--------------

DIRECTIONS  
Go off-stage at a normal speed, hurrying back somewhat later.

.....

## **Leitsterne**

Eine Sonderrolle nehmen die sogenannten Leitsterne ein. Der Komponist Walter Zimmermann prägt in Bezug auf das Schaffen von John Cage diesen Begriff, und benennt Erik Satie als einen solchen:

*„Erik Satie war einer von Cages Leitsternen. Mit dessen Werk der absichtslosen Anwesenheit von Musik (musique d'ameublement) er sich sehr verwandt fühlte.“*

---

<sup>135</sup> Weitere Beispiele für Referenzen an Elemente des Theaters sind: die Begrenzung der Zeit („Do not perform any longer than four minutes and thirty-two seconds SOLO FOR VOICE 9), Bühnentechnik („Leave the stage at a normal speed by going up (flying) or by going down through a trap door Return in the opposite way very quickly. (SOLO FOR VOICE 37), der Modus der Regieanweisung („Directions (SEE SOLO 36)“, SOLO FOR VOICE 38, der Zusammenhang von Bühnenakteuren und Publikum („Produce Feedback three times“ (SOLO FOR VOICE 41), Texthänger („Vocalize and/or hum the melodies as though you were busy doing something else or as though you had forgotten the words. [...]“ (SOLO FOR VOICE 50).

*So tritt Satie auch in Cages Alphabet (1982) neben Marcel Duchamp und James Joyce, den Erfinder von HCE („Here comes Everybody“). Sie alle dialogisieren im Alphabet mit vielen anderen Wegbegleitern: mit Henry David Thoreau, mit Richard Buckminster Fuller, mit Robert Rauschenberg, mit Teeny Duchamp mit Mao (als Kind). Ein Geistergespräch wie Cage sein Verfahren nennt.“ (Zimmermann 2012: 232)*

Der Begriff „Leitstern“ bezeichnet ursprünglich den die Schiffer leitende Polarstern (vgl. [www.duden.de/rechtschreibung/Leitstern.de](http://www.duden.de/rechtschreibung/Leitstern.de) [11.07.16]). Leitsterne sind von denen, die sich leiten lassen selbst gewählt. In der modernen Astronomie können sie mittlerweile sogar künstlich erzeugt werden.<sup>136</sup> Satie nimmt sowohl im gedanklichen Kosmos von Cage bei der Konzeption und Erfindung seiner Arbeiten eine wichtige Rolle als auch auf der direkten Ebene der Produktion.

Cage bestätigt die besondere Relevanz Saties auf beiden Ebenen in seinem Texten:

*„Und Satie. Ich habe seine Musik analysiert und sie als rhythmisch durchstrukturiert empfunden. Ich habe seine Materialwahl bewundert und sein unabhängiges Formgefühl.“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann (Hg.) 2012: 71)<sup>137</sup>*

Die Solos for Voice werden als relevant bzw. irrelevant bezüglich Erik Satie gekennzeichnet. Cage hat nach eigener Aussage für die Songbooks durch den Modus der Zufallsoperationen mehrere Satie-Stücke adaptiert. Er nutzt in diesem Zusammenhang den stärker in der Bildenden Kunst geprägten Begriff der ‚Frottage‘, den er dann aber nicht festgeschrieben wissen will.<sup>138</sup>

*„Ich nahm nur den Choral und legte direkt über die gedruckte Partitur eine Klarsichtfolie mit Notenlinien und räumte jedem Halbton den gleichen Abstand ein. [...] Mit meinem neuen Notensystem konnte ich eine neue Melodie, eine mikrotonale Melodie erhalten, indem ich Saties melodische Kontur auf meinem Notensystem*

---

<sup>136</sup> In der Astronomie übernehmen Leitsterne eine wichtige Rolle zur Richtungskontrolle von Himmelsaufnahmen in Langzeit. Sie fungieren als eine Art Orientierungssystem in Bewegung. Die sogenannte Nachführung des Teleskops wird an ihnen ausgerichtet. Dies ist darin begründet, dass diese Aufnahmen des Himmels der täglichen Drehung des Sternenhimmels angepasst werden müssen (Siehe dazu u.a.: [www.spektrum.de/physik/leitstern/8943](http://www.spektrum.de/physik/leitstern/8943) und [www.spektrum.de/laserleitstern/255](http://www.spektrum.de/laserleitstern/255) [11.07.16]).

<sup>137</sup> Neben Erik Satie nehmen auch der Künstler Marcel Duchamp und der Architekt Buckminster Fuller eine wichtige Rolle im Denken Cages ein: „Die von Duchamp signierten Werke sind zentrifugal. Die Welt drum herum wird unscheinbar. [...]Und ich erinnerte mich an eine Bemerkung Buckminster Fullers: um etwas mit gebührender Aufmerksamkeit zu bedenken, sollte man nicht mit einer Idee, sondern mit 5 beginnen. Ich beschloss, vorsichtig zu sein, fünf als ein Maximum zu nehmen, eins als ein Minimum“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann (Hg.)2012: 71).

<sup>138</sup> Siehe dazu auch die Anmerkung von Daniel Charles im Gespräch mit Cage: „Sie vertreten immer den Standpunkt der Akzeptanz.[...] Sie lehnen es ab, ausschließlich zu sein, d.h. etwas zu wollen.“ (Cage 1976: 55)

*nachzeichnete – unabhängig vom Winkel, sogar zufällig. Das ist keine ‚Imitation‘, es ist eine Frottage, ein Rubbing! Dennoch ist es etwas ganz und gar anderes ...eine Entdeckung.“ (Cage 1976: 232)*

### **3) PARAMETER „Überlagerungen“ (vgl. Cage 1970: 1)**

In den General Directions hält Cage fest: *Überlagerung (Superimposition)*, ist möglich (*is possible*) (*sometimes*), im Sinne von grundsätzlich möglich und auch von John Cage so angelegt. *Sometimes* im Sinne von *gelegentlich* möglich kommt tatsächlich so vor.<sup>139</sup>

Charakteristisch und entscheidend für Momente der Aufführung ist, dass es jeweils die Logik des Einzelnen gibt und diese beim Zusammentreffen erhalten bleibt, wenn gleich im Zusammenschwung etwas Neues entsteht. Das kann auch für die Songbooks angenommen werden.

Es gibt drei Grundformen der Überlagerung. Sie lauten am Beispiel der Songbooks wie folgt:

- 1) Überlagerungen innerhalb der zur Aufführung kommenden Songbooks und der Umsetzung dessen, was Cage für die SOLOS FOR VOICE festgehalten hat.
- 2) Überlagerung der Umsetzung dessen, was Cage auf der Partitur der notiert hat mit Alltags- oder Publikumsgeräuschen.
- 3) Überlagerung im Zuge mehrerer Aufführungen von Cage-Stücken, die simultan stattfinden.

Überlagerung ist ein Parameter, das sich im Zuge bestimmter Entscheidungen der Ausführenden realisiert. Sie bestimmen eine bestimmte Besetzung an Instrumenten, Akteur\*innen für eine bestimmte Situation der Aufführung. Mit und für jede Aufführung der SONGBOOKS werden neue Entscheidungen getroffen. Die tatsächlichen Qualitäten der Überlagerung können von Cage nicht näher bestimmt werden. Er gibt diese Entscheidung in die Hände der Realisierenden.

Die beiden folgenden Kurztexte geben ein Beispiel. Was möglich sein könnte bzw. was Cage im Prozess der Komposition als möglich antizipiert haben könnte. Sie stammen aus der Lesung Unbestimmtheit I von John Cage (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 50) Das Phänomen der ‚Überlagerung‘ tritt hier auf der Ebene der Beobachtung auf.

---

<sup>139</sup> Hier schwingt bereits das Parameter 4) „manchmal so, manchmal so“ mit oder ist enthalten. Es liegt stärker auf der Ebene der Entscheidung der Ausführung. Diese muss aber nicht zwingend realisiert werden.



2'00"

„Als einmal ein paar von uns nach Boston, hinauffahren, hielten wir an einer Raststätte, um etwas zu essen. An einem Eckfenster stand ein Tisch, von dem aus wir alle einen Weiher sehen konnten. Dort schwammen und tauchten Leute. Es gab besondere Vorrichtungen, um ins Wasser zu rutschen. Drinnen im Restaurant stand ein Musikautomat. Jemand warf eine Münze ein. Ich bemerkte, dass die Musik, die herauskam die Schwimmer begleitete, obwohl sie sie nicht hörten.“

3'00"

„An einem Tag, an dem die Fenster offenstanden, spielte Christian Wolff eines seiner Stücke auf dem Klavier. Verkehrsgeräusche und Schiffssirenen waren nicht nur in den Pausen der Musik hörbar: wegen ihrer größeren Lautstärke hörte man sie sogar besser als die Klavierklänge selbst. Nachher bat jemand das, dass Christian Wolff, das Stück nochmals bei geschlossenen Fenstern zu spielen. Christian Wolff sagte, dass er gerne dazu bereit wäre, dass es aber eigentlich nicht nötig sei, da die Klänge der Umgebung die wenigen der Musik in keiner Weise störten.“

John Cage fügt die Ebenen in der Beschreibung seiner Wahrnehmung und auf der dritten Ebene, dem Medium Vortrag, zusammen. Er thematisiert den Modus der Lesung, des Vortragens selbst und schafft dadurch wieder eine Aufführungssituation.<sup>140</sup>

In der ersten Situation fließen die Musik des Automaten und die Bewegungen der Schwimmer\*innen zusammen. Cage ist hier sozusagen doppelt vorhanden. Als Person in der Situation an der Raststätte über die er vorträgt und als Vortragender der Lesung mit dem Titel „Unbestimmtheit“.

Im zweiten Beispiel tritt der Modus der Überlagerung zunächst scheinbar zufällig in einer Konzertsituation auf. Entscheidend mag hier sein, dass der Musiker Christian Wolff eines seiner Stücke am Klavier spielt.<sup>141</sup>

Die verschiedenen Rollen von Komponist, Publikum gehen in diesem Moment ineinander über oder wie Cage an anderer Stelle betont: „Der Komponist ist auch Interpret. Das Publikum kann Interpret werden. Der Komponist, sofern anwesend, beginnt dann zuzuhören und wird Teil des Publikums.“ (Cage 1976: 153).<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Die Lesung ist zeitlich so organisiert, dass jeder der 90 Texte eine Minute dauert. (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 49). Cage thematisiert damit auch diese Form des Vortrages vor einem zuhörenden Publikum in einem gesetzten Zeitfenster. Marie Luise Knott ordnet die autopoetischen Schlüsseltexte Cages – die Lesung Unbestimmtheit ist einer von ihnen – wie folgt ein: „Im Vorwort zu *Silence* unterscheidet Cage drei Kategorien seiner Schriften: Zunächst jene, die als ‚konventionelle und informative Vorträge konzipiert wurden, ferner solche, die für den Druck gedacht waren d.h. ihre Energie und Poesie weniger im Hören als vielmehr im Sehen entfalten. Und schließlich Texte, vor allem Vorträge, die ‚in ihrer Form ungewöhnlich‘ waren, da er in ihnen ‚analoge Kompositionsprinzipien wie auf dem Gebiet der Musik‘ anwandte“ (Knott 2012: 235).

<sup>141</sup> John Cage geht in Bezug auf Alltagsgeräusche noch einen Schritt weiter. Während Christian Wolff die Geräusche nicht stören (s.o.), integriert sie Cage als Teil seiner Kompositionen. Auf die Anmerkung von Daniel Charles im Gespräch mit Cage dieser integriere die Geräusche hustender Leute in die Klänge seiner Musik antwortet dieser, das sei das, was andere Leute Stille nennen. Er könne Klänge und Stille austauschen. Stille sei bereits Klang oder Geräusch. Die Stille wird in einem Moment wie dem Husten Klang (vgl. Cage 1976: 35).

<sup>142</sup> Siehe hierzu den Einwand von Daniel Charles in der bereits mehrfach zitierten Gesprächssammlung *For the birds*: Christian Wolff schlägt vor, „dass sie ein Schöpfer bleiben, was auch immer sie in ihre Werke einführen. Sie befürworten den Zufall, aber sie sind

An die Stelle des beobachtenden John Cage tritt im Zuge einer Aufführung der *Song Books* der beobachtende und in der Wahrnehmung aktive Zuschauer.

#### 4) PARAMETER „...manchmal [ . . . ], [ . . . ] manchmal, nicht“<sup>143</sup>

(vgl. Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 14, 15, 18)

„Manchmal‘ ist selten aber nicht niemals, kaum vorherzusehen und nicht planbar, nicht regelmäßig aber unterschiedlich häufig. Es kann so sein, es kann aber genauso gut anders sein.

John Cage legt nicht fest, was sein soll, sondern bestimmt, dass es manchmal so und manchmal auch ganz anders sein kann:

*„In meiner Musik verwende ich jetzt Zeitklammern, die manchmal flexibel sind, manchmal nicht. Es gibt keine Partituren, keine fixierte Beziehung zwischen den Teilen. Manchmal sind die Teile voll ausgeschrieben, manchmal nicht.“* (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 14)

Cage lässt offen, was passieren wird bzw. was die Akteur\*innen in welcher Form zur Aufführung bringen werden und wie sich die einzelnen Teile zueinander verhalten. Musiker\*innen und Sänger\*innen können die SOLOS nicht vom Blatt spielen. Sie treten selbst in Aktion werden zu Protagonist\*innen des Geschehens. Die Aufführung ist immer auch eine Umsetzung. Es sind Entscheidungen zu treffen. Sie betreffen häufig eine Konkretisierung. Cage gibt Anstöße aber macht in dem Sinne keine konkreten Vorgaben. Wenn es manchmal nicht und manchmal doch sein kann, braucht es einen Rahmen innerhalb dessen etwas passieren kann. Die Eröffnung und Beschränkung von Zeit wird in diesem Zusammenhang zu einem entscheidenden Faktor. Cage spricht auch von „Zeitklammern“. Aus der Perspektive der Zuhörenden könnte dies der Zeitraum sein, während dem das Publikum in Anspannung und Erwartung wartet, auf das, was passieren wird oder das, was nicht passieren wird. Cage bezieht auch mit ein, dass nichts passiert und macht das zu einer produktiven Größe

---

derjenige, der bestimmt, was der Zufall ins akustische Universum entlässt Sie belassen es sicher nicht so, wie es ist. Sie zähmen es auf ihre Art und Weise“ (Cage 1976: 165f).

<sup>143</sup> Cage spricht in diesem Zusammenhang davon, dass er jetzt Zeitklammern verwendet, diese sind manchmal flexibel, manchmal nicht. Ähnlich verhält es sich mit den Beziehungen zwischen den Teilen seiner Musik, manchmal sind sie flexibel, manchmal nicht. In den General Directions zeigt sich dieses Parameter auf der Sprachebene anhand der Verwendung von any bzw. may be.

Auf einen möglichen Zusammenhang zwischen seiner Notationsform und dem Freejazz – dort sind die Pausen wichtig und haben strukturierende Funktion – angesprochen antwortet Cage: „in den meisten Jazz-Kompositionen höre ich eine Improvisation, die einer Konversation ähnelt. Ein Musiker antwortet dem anderen. Demnach hört jeder mit aller Macht dem zu, was der andere tut, nur um ihm besser zu antworten anstatt jeden das spielen zu lassen, was er möchte. Und das was Free-Jazz genannt wird, ist vielleicht ein Versuch, sich vom Zeitmaß und der rhythmischen Periodizität zu befreien.“ (Cage 1976: 215)

### **Zusammenfassung**

Die Arbeitsweise von John Cage wurde exemplarisch am Beispiel der Arbeit *Song Books SOLO FOR VOICE (I und II)* vorgestellt. Vier grundlegende Parameter wurden herausgearbeitet. Sie betreffen gleichermaßen die Ebene der Konzeption wie auch die Ebene der Realisation der Stücke.

Das ‚PARAMETER Beziehungen‘ betrifft die Akteur\*innen. Die Akteur\*innen und Konstellationen, die Cage im Zuge seiner Konzeption antizipiert und die tatsächlichen Akteur\*innen der Aufführungssituation und die Art und Weise, in der sie agieren und interagieren.

Das ‚PARAMETER Referenzen‘ betrifft das Referenzsystem von John Cage, alles gedankliche, thematische, künstlerische, was er als Bezugssystem für seine Ideen sieht und das Referenzsystem der Aufführenden. Die Entscheidungen, die sie im Zuge einer Aufführung treffen sind dadurch bestimmt und werden davon inhaltlich gespeist.

Das ‚PARAMETER Überlagerungen‘ betrifft die Aufführungssituation der SOLOS. Überlagerung ist innerhalb der SOLOS möglich. Überlagerung ist auch zwischen den SOLOS und Alltagsgeräuschen bzw. Geräuschen aus dem Publikum möglich. Überlagerung ist ebenfalls zwischen den SOLOS und einem weiteren aufgeführten Cage-Stück möglich.

Das ‚PARAMETER „...manchmal[...],[...]manchmal ‚nicht‘ liegt auf einer anderen Ebene.

Es betrifft das Spannungsfeld von Erwartung und Realisation. Auch die Leere, wenn nichts stattfindet und genau dieser Zustand über die zeitliche Rahmung für die Zuhörenden realisierbar wird und zur Aufführung kommt, schließt das Parameter ein.

Cage betonte stets: „Der Komponist ist auch Interpret. Das Publikum kann Interpret werden. Der Komponist, sofern anwesend, beginnt dann zuzuhören und wird Teil des Publikums.“ (Cage 1976: 153). Im Zuge der SOLOS FOR VOICE, die einen besonderen

Status im Werk von Cage einnehmen, würde ich hier noch ergänzen wollen: Das Publikum kann auch Ko-Komponist sein.

Die Art und Weise wie Cage mit Parametern von Musik, Aufführung und dem institutionellen Setting Theater arbeitet und sie zum Generieren von Ideen künstlerischer Produktion nutzt, ist in Hinblick auf Entwicklung von Kunstunterricht, der sein institutionelles Setting zum Produktionsanlass nimmt, ebenso interessant wie Cages Sicht auf die Akteure. Wie würde er aussehen ein Kunstunterricht, der die Parameter seines Settings auf die Ebene künstlerischer Produktion holt?

Die Parameter des Arbeitens von John Cage in den SOLOS FOR VOICE werden für den Vorschlag der Konzeptionsebenen in Kapitel 4 aufgegriffen und dort auf eine neue Planungsperspektive hin gewendet.

### **3.1.3. ...und was heißt das jetzt für Kunstunterricht? Mögliche Anschlüsse oder wie die Arbeiten und Arbeitsweisen von John Cage und Felix Gonzalez Torres neue Perspektiven für und auf Kunstunterricht eröffnen können.**

Die Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres und John Cage eröffnen Perspektiven wie künstlerische Produktion und das Setting ihrer Präsentation und Aufführung zusammen kommen können. Die beiden Künstler verlagern den Moment der Werkkonstitution an den institutionellen Ausstellungs- bzw. Aufführungsort. Der Moment der Werkrezeption wird zu einer Produktionssituation im Modus der Koproduktion. Das ist für die künstlerische Produktion von Schüler\*innen insofern interessant, als dass sie auch innerhalb einer institutionell gesetzten Rahmung, der des Unterrichts am Setting Schule stattfindet.

**Felix Gonzalez-Torres** involviert Besucher\*innen, Kurator\*innen und die Museumsaufsichten und spricht häufig davon, dass er Verantwortung teilt bzw. das Publikum – er nutzt hier einen Theaterbegriff – bittet, Verantwortung zu übernehmen.

Für die Betrachter\*innen ist es möglich (weil vom Künstler so angelegt) in das Szenario einzusteigen. Sie können die Werkgestalt aktiv verändern.

Oder eben auf einer zweiten Ebene anderen Betrachter\*innen beim Verändern der Werkgestalt zuzusehen. Und es gibt die ausstellenden Institutionen und die Kurator\*innen, die vorab (innerhalb der von Torres konzipierten Rahmung) Entscheidungen hinsichtlich der Präsentationsform treffen. Sie sind es auch, die entscheiden, ob während der Ausstellung die Candy Spills nachgefüllt werden oder eine dieser Arbeiten im Zuge

des Ausstellungsverlaufes durch den Zugriff der Betrachter\*innen tatsächlich verschwindet, indem sie sich in die Hosentaschen oder Mägen der Betrachter\*innen hin auflöst.

Kurator\*innen sind Teil des Publikums der Arbeiten von Torres und vermitteln gleichzeitig zwischen den Entscheidungen des Künstlers, die in den Zertifikaten fixiert sind und der Ausstellungssituation, für die die Arbeiten entstehen.

**John Cage** formuliert Handlungsanweisungen. Deren Konkretisierung muss aber der Betrachter\*innen leisten. Der Künstler – ich benutze sehr bewusst nicht die Begriffe Komponist oder Musiker, die Cage auf die Aufführungspraxis des Theaters hin festlegen – betont immer wieder, dass der Komponist Publikum sein könnte und auch das Publikum zu Interpreten werden kann. Er argumentiert stärker über Möglichkeiten der Handlung zur musikalischen Tonerzeugung. Was kann alles Klang sein und was kann man dazu alles nutzen, was ist alles mit Instrumenten möglich. Während die Arbeiten von Torres Szenarien zwischen potentiellen und konkurrierenden Bedeutungen offerieren und die Grundfigur des Deutens eines Kunstwerkes nutzen, wie es im Museum übliche Praxis ist, bearbeitet Cage die Ebene des musikalischen Grundsettings: Was kann alles Konzert bzw. Aufführung bedeuten. Die Regieanweisung ist eine in allen Sparten des Theaters genutzte Praktik. Sie findet sich in der Textvorlage der Stücke oder auch zwischen den Notenlinien. Und wird dann vom Dirigat oder von der Regie für im eigenen künstlerischen Sinn adaptiert. Diese Doppelschleife greift Cage in seinen Arbeiten auf bzw. macht sie zum Thema. Er formuliert General Directions, die für die gesamte Werkgruppe, also alle Solos als grundlegend gelten und specific directions, die an die jeweiligen Solos gebunden und gleichzeitig deren Thema sind.

Cage formuliert Regieanweisungen und bleibt gleichzeitig im Modus der Möglichkeiten. Er lässt sehr viele Entscheidungen offen an. Beispielsweise wer die Adressatengruppe, das heißt die Protagonist\*innen der SOLOS sein können und wie viele. In den Specific Directions heißt es „the solos may be used by one or more singers“. Cage verweist sogar darauf, dass jeder sein Programm singen möge und man sich eben nicht absprechen möge, wie es bei einer klassisch konzertanten Aufführung mit zwei oder mehr Sängern völlig selbstverständlich wäre. Sänger\*in kann hier im Sinne einer klassischen Berufsbezeichnung gemeint sein oder in Bezug auf die Tätigkeit: also Sänger\*in oder mehrere Personen, die singen bedeuten. „*Some are not songs, but are directives for theatrical activity (which on the other hand, may include voice production)*“ (Cage 1970: 1) formuliert

Cage wieder eine Möglichkeitsvariante zur im Vorhinein erfolgten Setzung „May be used by one or more singers“ (ebd.).

Bei Cage erfinden die Betrachter\*innen das Szenario der Aufführung und das ist gleichzeitig Teil der Aufführung und Konzeption. Die Entscheidungen hinsichtlich der Aufführungsbedingungen werden Teil der Aufführung. Zunächst müssen die Aufführenden eine Grundlage finden, wer ist involviert, was wird an Instrumenten im weitesten Sinne benutzt, was läuft parallel. Anfang und Ende erhalten hier eine hohe Bedeutung. Hier entsteht ein produktives Paradox zur eingangs erwähnten Grundfigur der Handlungsanweisung und den vielen offenen Fragen bzw. der Fülle an Handlungsmöglichkeiten.

In beiden Fällen, der Fall ist hier die Begegnung mit der künstlerischen Arbeit und die Realisation und Konkretion durch die Betrachter\*innen, werden Routinen, Regeln, Rituale des Settings im und für den Moment der Werkkonstitution aktiviert.

Die Institution **Museum** und die dramaturgische Rahmung der Ausstellungssituation beeinflussen den Prozess der Werkkonstitution im Falle von Felix Gonzalez-Torres. „Bitte nicht berühren“ – so steht es auch auf Hinweisschildern.

Für die Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres wird die Möglichkeit, dieses Gebot zu überschreiten, werkkonstitutiv. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang die Drastik. Die Bonbons dürfen berührt, mitgenommen oder auch vor Ort gegessen werden.

Das Setting **Theater**, Praktiken der Bühne, Theatertechnik, der Modus der Klangerzeugung sind Teil und Thema der Werkrealisation im Falle von John Cage. Die Möglichkeit der Interpretation bzw. des Arrangements von Kompositionen wird für die Song Books werkkonstitutiv.

Beide Künstler etablieren für das Setting ungewöhnliche Formen der Produktionsgemeinschaft bis hin zur Ko-Autorenschaft. Produktionsgemeinschaft setzt den Akzent stärker auf den Prozess der Werkrealisation. Ko-Autorenschaft hebt etwas stärker ab, auf die Generierung von Ideen.

**Felix Gonzalez-Torres** bindet Besitzer\*innen, Kurator\*innen, Besucher\*innen im Museum, Passant\*innen im öffentlichen Raum und auch die Museumsaufsichten zu einem Produktionsgefüge. Außerdem hat er in einem Interview erklärt, dass sein Lebenspartner Ross, das erste Publikum seiner Arbeiten war.

**John Cage** ermöglicht die Entstehung der Produktionsgemeinschaft und die Wahl ihrer künstlerischen bzw. musikalischen Mittel als Teil der Werkrealisation der Song Books.

Es entstehen neue Spielarten künstlerischer Produktion, die die Eigenheiten des institutionellen Settings berücksichtigen. Die Koproduktion und Ko-Autorenschaft zwischen Künstler und Gegenüber bedingen neue Modi künstlerischer Produktion. Allen gemeinsam ist, dass sie eine oder auch mehrere vorhandene Größen (das kann die Vorgabe des

Künstlers sein oder Regeln, Rituale und Routinen des Settings) als Spielball begreifen und damit künstlerisch weiterarbeiten. Spielarten könnten folgendermaßen gefasst werden.

- Konkretisierung: dieser Modus betrifft die Ebene der Planung. Der Künstler konzipiert etwas, was die Ausführenden bzw. Miteinsteigenden situationsspezifisch realisieren
- Adaption: dieser Modus nimmt die Ebene des Settings zum Ausgangspunkt. Der Künstler bezieht sich auf Praktiken des Settings und integriert diese auf der Werkebene.
- Variation: dieser Modus betrifft die Ebene der Ausführung bzw. Realisation. Die Ausführenden können mit eigenen Konzeptionsentscheidungen die Werkebene beeinflussen.

Nachdem nun die Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres und John Cage in ihrer besonderen Berücksichtigung des institutionellen Settings und der Aktivierung der Rezipient\*innenseite durch Ko-Autorenschaft und Koproduktion vorgestellt wurden, stellt sich im Zuge des Forschungsgegenstandes dieser Arbeit, der Konzeptualisierung von Kunstunterricht im Kontext von Schule, Museum und Theater folgende Anschlussfragen:

Inwiefern lassen sich die getätigten Überlegungen zu den Arbeitsweisen von John Cage und Felix Gonzalez-Torres an der Schnittmenge von aktueller Kunst (und dem Setting Museum) und Musik (und dem Setting Theater) mit dem Setting Schule und Kunstunterricht zusammendenken?

Wie könnte das gehen, diesen Moment der Aufführung der Werkkonstitution auf Kunstunterricht zu übertragen? Wo wären Ansatzpunkte für Konzeption und Planung?

Was wären Gelingensbedingungen und Voraussetzungen der Realisation?

Kunstunterricht im Sinne einer Aufführungserfahrung zu konzipieren könnte heißen, Aneignungen und Variationen von Vorbildern und Bildangeboten durch Schüler\*innen wie durch Lehrende gerade in ihren Zusammenhängen und Widersprüchen zur Institution Schule als produktives System zu verstehen. Schule wäre dann nicht Hindernis, sondern Bedingung und Thema künstlerischen Handelns. So könnten neue Sichtweisen auf die Rollen am institutionellen Setting Schule, den Unterrichtsgegenstand und auch den Umgang mit der Institution möglich werden.

Felix Gonzalez-Torres bezieht sich auf die Regeln und die Dramaturgie der Ausstellungssituation und thematisiert das Setting Museum. John Cage bezieht sich auf die Dramaturgie der Aufführungssituation im Theater und berücksichtigt Praktiken des Settings.

So könnte es lohnen sich dementsprechend das Setting Schule mit seinen Regeln, Routinen und Ritualen und den konstitutiven Praktiken von Unterricht näher zu betrachten. Auf welchen Ebenen finden Schule und Unterricht Form? Die folgende Sammlung gibt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einen ersten Eindruck von Handlungsweisen und Strukturmomenten in Schule und Unterricht.

...	...	...	...
Begrüßung	Gruppenarbeit	Buch	Lieblingsfach
Verabschiedung	Partnerarbeit	Heft	...
Meldung	Stillarbeit	Hausaufgabenheft	Vorne
Frage	Einzelarbeit	Klassenarbeitsheft	Hinten
Störung	Projektarbeit	Mail	Rollsystem
Bitte	...	Brief	...
Wunsch	Klassenarbeit	SMS	Vor der Schule
Regel	Strafarbeit	WhatsApp	Nach der Schule
...	Extraarbeit	...	Im Unterricht
Aufgabe	Fleißarbeit	An der Tafel	In der Pause
Abfrage	Test	In der Bank	...
Übung	HÜ	...	Pausenbrot
Aufsicht	Klassenbucheintrag	...	...
...	...	...	...
Referat	Portfolio	Freund*in	
Vortrag	Plakat	Klassenkamerad*in	
Gespräch	Handout	...	
Privatgespräch	Zettel(chen)		
Unterhaltung			
Zwischenruf			
...			

Abb. 85

Die aufgezeigten Strukturmomente liegen auf verschiedenen Ebenen und berühren auch Schnittstellen von Schulkontext und Privatkontext. Viele Praktiken weisen ein Element der Strukturierung auf, das mit einer bestimmten Form gekoppelt ist. Der Kontext Schule ist der Rahmen, innerhalb dessen diese Praktiken stattfinden oder aufgeführt werden. Der Kontext Schule gibt den Handlungen aber mitunter auch eine andere bzw. zusätzliche Bedeutung:

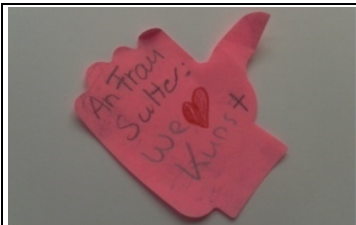
Hausaufgabenheft, HÜ (als Abkürzung für Hausaufgabenüberprüfung), Klassenarbeit oder Klassenbucheintrag sind kontextspezifische Parameter der Strukturierung. Sie dienen als Gedächtnisstütze, der Leistungsmessung oder Sanktionierung.

Die Parameter Begrüßung, Aufsicht, an der Tafel, in der Bankreihe liegen an der Schnittstelle des Unterrichtsgeschehens mit den Faktoren Zeit und Raum. Sie werden aus der Schüler\*innenperspektive und aus der Perspektive der Lehrperson unterschiedlich wahrgenommen und ausgeführt bzw. bespielt.



Eine SMS ist im täglichen auch öffentlichen Leben eine Kommunikationspraxis. Im Unterricht aber auch eine unerlaubte Handlung, die von der Lehrperson sanktioniert werden kann. Ähnliches gilt für das Privatgespräch. Ein klingelndes Handy wäre davon eine Steigerung, eine Anruf ohne Freigabe der Lehrperson kaum denkbar.

Die Konzeption von Unterricht als Aufführungserfahrung könnte die Möglichkeit eröffnen, solche institutionellen Regeln und Parameter im Kunstunterricht als Spielball aufzufassen, mit dem sich neue Regeln der Kommunikation, des kollektiven Handelns und neue Formen künstlerischer Produktion erfinden lassen. Deviantes Verhalten, also alles was Schüler\*innen am institutionellen Setting eigentlich nicht erlaubt ist, auf die Produktionsebene zu holen, ist besonders spannend und kann vielversprechend für Kunstunterricht sein.



**Ein Beispiel**

Abb. 86

Wie das gelingen kann, zeigt dieses sozusagen auf der Hinterbühne des von mir begleiteten Unterrichts entstandene Beispiel. Wie man an dem Schriftzug erkennen war, bezog es mich, die Lehrern, in der Rolle der Adressatin ein.

Den Post-it-Zettel in der Form eines gehobenen Daumens hatten Schüler\*innen mit dem Statement „We love Kunst“ und der Adressierung „An Frau Sutter“ versehen. Er wanderte von mir zunächst nicht bemerkt durch den Klassenraum und kam schließlich vorne am Pult an. „Frau Sutter, das ist Kunst“ betonte eine Schülerin. Sie verortet die Aktion damit innerhalb der künstlerischen Produktion im Kunstunterricht.

Das ist bemerkenswert, so meine ich, insofern als dass hier eine im Kontext Schule als deviant etikettierte Handlungsform, das Schreiben von kleinen Botschaften auf Zettelchen und deren heimliche Weitergabe „unter der Bank“ Grundlage für eine künstlerische Praktik im Kunstunterricht wird. Adressiert wird dann auch noch die Kunst-Lehrerin, die in ihrer institutionellen Rolle durchaus zum sanktionieren berechtigt wäre. Die Schülerinnen haben sich gleichzeitig mit ihrer Künstlerischen Aktion in einen Grenzbe- reich gewagt. Sie agieren parallel zum- und unabhängig vom gerade stattfindenden Unterricht.

### **Eine erste Vermutung**

Voraussetzung bzw. Gelingenbedingung für einen Kunstunterricht, der Bedeutungspotentiale und Inspiration für Handlungsformen auch auf der Ebene des institutionellen Settings sucht und diese Suche zum Thema künstlerischer Produktion macht, scheint ein besonderes Rollenverständnis zu sein. Es etabliert sich wechselseitig zwischen allen Akteur\*innen im Unterricht. Das System Schule wird dabei nicht negiert. Lehrer\*innen und Schüler\*innen sind vielmehr bereit, sich in ihren Rollen irritieren zu lassen und das System Schule mit seinen Routinen, Regeln und Praktiken zu befragen und auf der Ebene künstlerischer Produktion zu thematisieren. Lehrer\*innen und Schüler\*innen im Kunstunterricht könnten sich als Produktionsgemeinschaft verstehen, die Möglichkeiten künstlerischer Produktion sucht und erfindet.

## **3.2. Methodische Bezugskontexte: Visuelle Soziologie und Aktuelle Kunst**

### **3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik**

Das Kapitel stellt die „wissenssoziologische Ausarbeitung und Begründung einer interpretativen Methodik des Bildvergleiches“ (Müller 2012: 129) durch den Soziologen Michael R. Müller vor. Die von ihm entwickelte Forschungsmethode der Figurativen Hermeneutik wird zunächst in ihrer methodologischen Grundfigur, dem Vergleichenden Sehen, erläutert. Müllers Perspektive auf die Rolle der Sprache wird kurz referiert, ebenso die von ihm eröffneten Bezugslinien zu Wissenskontexten in denen der Bildvergleich ebenfalls eine Rolle spielt. Die drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung „Kompositionsvariation“, „Segmentanalyse“ und „Parallelprojektion“ werden an den von Müller eingebrachten Beispielen und somit in Hinsicht auf eine forschungspraktische Anwendung erklärt. Erläuterungen zum „Tertium comparationis“, in der Konzeption Müllers jenes Dritte, „im Fall interpretativer Bildvergleiche dasjenige, das in einem Vergleich überhaupt erst gegenwärtig wird.“ (Müller 2012: 142), schließen das Kapitel.

Die Ausführungen zur Figurativen Hermeneutik bilden die Grundlage für das Kapitel 3.2.2., das den zweiten Bezugskontext meiner Forschung, Arbeiten aktueller Kunst, behandelt. Clusterstrategien aktueller Künstlerinnen und Künstler verknüpfe ich mit der Figurativen Hermeneutik. Fragen von Bildrekonstruktion werden auch unter Aspekten künstlerischer Produktion thematisiert. Beide Teilkapitel (3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik und 3.2.1. Aktuelle Kunst: Clusterverfahren) sind Voraussetzung für Kapitel 5, welches meinen Methodenvorschlag am Beispiel vorstellt.